Neue

Zeitschrift für Musik.

Redigirt von

Franz Brendel

unter Mitwirkung von Künstlern und Kunstfreunden.

Begründet von

Robert Schumann.

Fünf und dreißigster Band.

(Juli bis December **1851.**)

Mit Beiträgen

von

F. Brendel in Leipzig, A. Fuchs in Wien, A. Gathy in Paris, H. Gödecke in Detmold, C. Gollmick in Frankfurt, H. Gottwald in Hohenelbe, Th. Hagen in London, J. Heller in Prag, L. Kindscher in Dessau, E. Klitzsch in Zwickau, L. Köhler in Königsberg, E. Krüger in Emden, O. Lorenz in Winterthur, F. W. Markull in Danzig, J. Mühling in Magdeburg, A. Müller in Darmstadt, G. Nauenburg in Halle, F. Präger in London, A. G. Ritter in Magdeburg, J. Rühlmann in Dresden, H. Sattler in Blankenburg, A. Schindler in Frankfurt a. M., R. Schumann in Düsseldorf, C. Seiffert in Schulpforta, F. Sieber in Dresden, Th. Thrämer in Dorpat, Th. Uhlig in Dresden, F. G. Weber in Paris, C. F. Weitzmann in Berlin, F. Wieck in Dresden, A. W. v. Zuccalmaglio in Frankfurt a. M. u. A. m.

Leipzig,
bei Bruno Hinze.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin. P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
J. Fischer in Prag. G. u. W. Westermann in New-York.

Fünfunddreißigster Band. **№ 1.** Den 4. Juli 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Zur Nachricht.

Um die Expedition der Zeitschrift in denselben Händen zu lassen, geht dieselbe, in freundschaftlicher Uebereinkunft mit der Friese'schen Handlung, von jetzt an auf den bisherigen Geschäftsführer derselben, Herrn **Bruno Hinze**, der vom 1sten Juli dieses Jahres in Leipzig ein eigenes Geschäft errichtet hat, über. Bestellungen, Briefe, Packete werden daher unter der Adresse: „Buchhandlung von Bruno Hinze in Leipzig" erbeten.

Fr. Brendel.

Aus Richard Wagner's „Ein Theater in Zürich".

II.

Die große Oper.

Von Seiten des Publikums wird den Directoren der Theater zweiten Ranges häufig geradesweges abgerathen, gewisse edlere größere Dramen zu geben; dagegen verlangt man von ihnen für die Oper hauptsächlich das sogenannte „große" Genre. In dieser Erscheinung characterisirt sich die ganze heutige Stellung des Publikums zum Theater, und die Ansicht, die durch die Leistungen desselben ihm über das Wesen des Theaters beigebracht worden sind. Die höher gestellte Aufgabe, deren Lösung man den Darstellern für das Schauspiel nicht zutraute, muthet man ihnen frischweg für die Oper zu. Mit dieser sonderbaren Bevorzugung der Oper bekennt man aber unwillkürlich, daß man die Oper für ein niedrigeres Kunstgenre hält als das Schauspiel, und mit Bezug auf die heutige Wirksamkeit der Oper hat man allerdings vollkommen Recht. Einem höheren Schauspiele ist es unmöglich, ein wirkliches Interesse abzugewinnen, außer wenn dies durch die Handlung, durch die Charactere, welche die Handlung rechtfertigen, und endlich durch die wahre, seelenfesselnde Darstellung dieser Charactere angeregt wird. Im Schauspiele steckt daher der eigentliche Nerv, die wahre Absicht der dramatischen Kunst überhaupt: erst wenn diese sich vollkommen geltend gemacht und entwickelt hat, kann naturgemäß eigentlich der höhere Ausdruck des musikalischen Vortrages als verlangt und gerechtfertigt hinzutreten. Diesen inhaltlichen Kern des Dramas aufzusuchen ist das Publikum, unserm Theaterwesen gegenüber, vollständig ungewöhnt geblieben, und

zwar aus dem näher erwähnten Grunde, daß ihm nie Originalproducte vorgeführt wurden, die aus heimischen, ihm stets gegenwärtigen, von ihm tief mitempfundenen Stimmungen und Beziehungen hervorgegangen wären. Dem Publikum unsers Theaters sind immer nur fremde Erscheinungen vorgeführt worden, die sein Herz nicht weiter berührten, sondern nur seine äußerlichste sinnliche Theilnahme eben wiederum durch ihre äußerlichste Seite in Anspruch nehmen konnten. Diese äußerlichste Seite ist im höheren Schauspiele nun am allerwenigsten erregend und fesselnd, eher noch in seiner niedrigsten Gattung, weil dort der persönlichen Willkür des Darstellers sogar die Karikatur erlaubt dünken mußte, um eben zu wirken. In der Oper hat sich der äußerliche Sinnenreiz dagegen mit voller Consequenz dahin geltend gemacht, daß das rein materielle Vergnügen der Gehörnerven die eigentliche Absicht des musikalischen Componisten werden mußte. Ein Schauspiel kann nicht anders fesseln als durch innige Aufnahme einer dichterischen Absicht; zur Verwirklichung dieser Absicht muß die volle Seelenphantasie des Zuschauers mitthätig sein, weil ihr — eben im Schauspiel — nicht ein so entzückender Gefühlsreiz helfend zu Gebote steht wie im musikalischen Drama. In der Oper ist nun die dichterische Absicht nur als Vorwand benützt; die eigentliche Absicht liegt aber in jenem gehörverzückenden Vortrage, der rein äußerlich zu fesseln vermag, ohne eine innere Seelentheilnahme irgendwie anzuregen.

Das Publikum spricht daher in dem Verlangen, nicht höhere Schauspiele, wohl aber große Opern aufgeführt zu sehen, seine tiefste Geringschätzung gegen die theatralische Kunst überhaupt aus, eine Geringschätzung, die bei ihm durchaus gerechtfertigt ist, weil es das Theater nach seiner lebenvollen künstlerischen Beziehung zu seinen Stimmungen und Anschauungen gar nicht kennen gelernt hat. Das schrecklich Demüthigende für die Kunst ist nun, daß sie, als ein Brodgewerbe betrieben, von vorn herein dem Verlangen des Publikums sich zu fügen hat, — diesem Verlangen, das, mit der höheren Würde der Kunst unbekannt, nur auf ihre frivolste Seite gerichtet sein kann. Der Forderung des zahlenden und somit gesetzgebenden Publikums muß nun in den theatralischen Aufführungen, deren dramatischen Kern man aus Unkenntniß oder Theilnahmlosigkeit verschmäht, mit der Vorführung der äußerlichsten, vom Kerne und Fleische der Kunst losgelösten Schale entsprochen werden, und der eigentliche Glanzpunkt der Darstellungen, der einzig die äußerliche Theilnahme des Publikums anzuziehen vermag, bleibt die sogenannte „große Oper".

Diese goldflimmernde große Oper ist nun an und für sich nur eine Schale oder Kern, nämlich eine prunkend gleißende Schaustellung der sinnlichsten Ausdrucksmittel ohne ausdruckswerthe Absicht. In Paris, wo dieses Genre seine moderne Ausbildung erhielt, und von wo aus es auf unsere Theater übergesiedelt wird, hat sich von allen dort entwickelten Ergötzungs- und Luxuskünsten ein glänzendster Ausfluß gebildet, der auf dem Theater der großen Oper unüberboten seine Consistenz gewonnen hat. Alle Vornehmen und Reichen, die sich in der ungeheuren Weltstadt der ausgesuchtesten Vergnügungen und Zerstreuungen wegen aufhalten, versammeln sich, von Langeweile und Genußsucht getrieben, in den üppigen Räumen dieses Theaters, um das höchste Maaß von Unterhaltung sich vorführen zu lassen. Die erstaunlichste Pracht an Bühnendecorationen und Theatercostümen entwickelt sich da in überraschendster Mannigfaltigkeit vor dem schwelgenden Auge, das wiederum mit gierigem Blicke dem kokettesten Tanze des üppigsten Balletcorps der Welt sich zuwendet; ein Orchester von der Stärke und Vorzüglichkeit, wie es sich nirgends wieder findet, begleitet in rauschender Fülle die glänzenden Aufzüge ungeheurer Massen von Choristen und Figuranten, zwischen denen endlich die kostspieligsten Sänger, eigens für dieses Theater geschult, auftreten und den Rest einer überspannten sinnlichen Theilnahme für ihre besondere Virtuosität nehmen. Als Vorwand zu diesen verführischen Evolutionen ist nebenbei auch eine dramatische Absicht herbeizogen, die als prickelndes und stachelndes Motiv aus irgend einem Mord- oder Teufelsscandale der Geschichte entnommen ist; und das Klingen, Schwirren, Flittern, und Flimmern des Ganzen stellt sich als „große Oper" dar. — Was bleibt nun auf einem Theater, wie dem Züricher, von diesem wollüstig berauschenden Wundertranke übrig, wenn er hier von der Bühne herab einem dürstenden Publikum zum Nachgenusse gereicht wird? Nichts als ein schaler, üblig nüchtern schmeckender Bodensatz. — Alles das, was diese Oper eben zu einer „großen" Oper machte, was diese Aufführungen in ihrer üppigen Wirkung einzig zu etwas vom kleinern Genre Unterschiedenem erhob, die ungeheuer reiche und mannigfaltige Zuthat von sinnlichen Vorführungsmomenten, fällt wegen Armuth und Unbeschaffenheit der Darstellungsmittel auf unserm Theater aus, und von dem Prunkgebäude bleibt nur das dürftige Lattengerüst übrig, das an sich durchaus keinen eigentlichen Zweck hatte, sondern lediglich dazu dienen sollte, die prächtige Umkleidung zur Schau zu stellen. Bloß das kann uns vorgeführt werden, was dort als Vorwand gebraucht wurde; die eigentliche Absicht, die sich dieses Vorwandes bediente, muß uns gänzlich unmitgetheilt bleiben.

Müssen wir in der Wirkung einer so entstellten Aufführung einen unwürdigen Selbstbetrug des Publi-

kums erkennen, so haben wir auf der andern Seite zu erwägen, welchen künstlerisch entsittlichenden Einfluß die Beschäftigung mit solch unlösbaren Aufgaben auf die Darsteller ausüben muß. Der Mangel an nöthigen und entsprechenden Darstellungsmitteln verbietet zunächst, das aufzuführende Werk vollständig zu geben. War der Bau dieses Werkes, dessen Absicht nur auf materiell sinnliche Reizungen ausging, auch nicht der organische eines wirklichen Kunstwerkes, so war er doch durch mechanische Vermittlung so gefügt, daß der Vorwand einer verbindenden dramatischen Intention meistens mit recht bemerklicher Absicht eingebaut war. Wo nun die eigentliche Absicht dieser großen Oper als Schaustellung prunkender Ausdrucksmittel so vollkommen erreicht wurde wie auf dem Pariser Theater selbst, konnte dieser Vorwand in einzelnen Aufführungen leicht gänzlich fallen gelassen werden; und wir sehen, daß, ohne dem wirklichen Werthe des scheinbaren Kunstwerkes im mindesten zu schaden, dort an einem Theaterabende nur einzelne Acte solcher Opern aufgeführt werden, denen dann die Darstellung irgend eines andern beliebigen Werkes folgt. Wo aber die, hier nochmals bezeichnete, wirkliche Absicht dieser Oper gar nicht erreicht werden kann, wie auf dem hiesigen Theater, da sind wir, genau genommen, auf jenen Vorwand einzig hingewiesen, und ihn irgendwie zur eigentlichen Absicht zu erheben, müßte folgerichtig die Hauptsorge der Darstellung ausmachen. Allein gerade dieser Vorwand muß hier bis zur vollsten Unkenntlichkeit zurückgenommen werden, denn der unzureichenden Mittel wegen müssen die auffallendsten Kürzungen und Auslassungen stattfinden; das Uebriggebliebene erhält nun aber eine ganz andere Stellung, als es im Zusammenhange mit dem Ausgeschiedenen hatte, und die beibehaltenen Scenen können nur als unverständliche Bruchstücke eines unkenntlich gewordenen Ganzen erscheinen. Halten wir hiezu noch den bis jetzt nie genügend beachteten Uebelstand, daß jene Werke uns nur in Uebersetzungen zugeführt werden, die, an sich unschön, durch ihre ungeeignete und schlechte Unterlegung unter den Gesang meist durchaus unverständlich sind, so können wir hieraus endlich auf den Geist schließen, in welchem die Darsteller ihre Aufgaben erfassen. Gegen eine ihnen unkenntliche Absicht vollkommen gleichgültig, studiren sie ihre Partieen als bloße Stimminstrumente ein; wie Keiner fast den Inhalt seiner eigenen Redesingweise kennt, beachten sie noch viel weniger den Sinn der Rede ihrer Mitspieler, so daß ihnen der Character einer Situation und ihrer Beziehung zu ihr vollständig fremd bleibt. Unter solchen Umständen erscheint es denn auch immer gleichgültiger, ob diese oder jene Scene, dieser oder jener Uebergang, die aus diesen oder jenen Gründen (vor Allem denen des überjagten Einstudirens) unbequem sind, vollends auch noch ausfallen, oder ob diese oder jene bewußten Fehler vorkommen; denn man kann endlich den so beleidigenden und dennoch vollkommen gerechtfertigten Entschuldigungsgrund anführen: „Das Publikum merkt es doch nicht!"

Wie nun hier die Darsteller, der Neigung des Publikums für große Opern zulieb, sich gewöhnt haben, die höhere dramatische Absicht, da wo sie nur als Vorwand gebraucht war, gänzlich außer Acht zu lassen, so tragen sie ganz natürlich diese Gleichgültigkeit endlich auch auf die Darstellung derjenigen Werke über, in denen jene Absicht wirklich vorhanden ist, und die der dort einzig beabsichtigten materiell sinnlichen Reizungen in den Ausdrucksmitteln somit entbehren. Nach dem Gesagten stelle man sich nun vor, in welchem unlösbaren Widerspruch die Gewöhnungen der Darsteller mit der Aufgabe stehen, die ihnen in solchen Werken geboten wird! Ihr Unvermögen kann hier nur so vollständig sein, daß das Publikum von der Darstellung dieser Werke sich unberührt und gelangweilt abwendet, um lieber mit den plattesten Producten sich zu befassen, bei denen doch der unbewußt gefühlte Abstand zwischen Zweck und Mittel nicht so nackt heraustritt als dort. — Rechnen wir nun hinzu, daß bei der nothwendigen innern Theilnahmlosigkeit des Publikums für diese in Wahrheit unbefriedigenden Darstellungen seine äußere Theilnahme, d. i. sein zahlender Besuch, nur durch die Erregung seiner Neugierde oder seiner Neigung zum bunten Wechsel angezogen werden kann, und sehen wir ein, daß zu diesem Zwecke immer Neues oder wenigstens Anderes vorgeführt werden muß, so begreifen wir auch, daß die ganze rastlose Thätigkeit eines immer gehetzten Theaterpersonales sich in einer für die Kunst völlig nutzlosen Anstrengung verzehren muß. Nie kann die Sorgsamkeit der Darstellenden und Leitenden sich auf das W i e der Aufführungen beziehen, sondern immer nur auf das bunt wechselnde W a s derselben. Das Erfassen und die Durchführung eines künstlerischen Planes muß von vorn herein aufgegeben werden; die ewige Noth ist, nur Neues und Anderes zu geben, endlich ganz gleichviel, in welcher Weise es gegeben wird: denn — hievon hängt einzig die Kasseneinnahme, die Bezahlung der Gehalte, die Beschaffung des Nöthigsten zur Existenz ab.

Was ist nun die wahre gegenseitige Stimmung zwischen Theater und Publikum, und was kann sie unter den bezeichneten Umständen gar nicht anders sein? Sagen wir es offen heraus: gegenseitige Verachtung! — Das Publikum kann keinen ehrenden Antheil einer Kunst zollen, die es nie innerlich zu fesseln und zu befriedigen im Stande ist; es vermag sich

nur, unaufgeklärt über die Gründe dieser Unbefriedigung, über seine eigene oberflächliche Antheilnahme zu täuschen, indem es unter Umständen und aus persönlicher, launenhafter Neigung diesem oder jenem Bühnenmitgliede Beifallsbezeigungen spendet, über deren Werth es sich selbst nicht die mindeste Rechenschaft giebt. Die theatralischen Darsteller können den Willen und das Urtheil eines Publikums nicht achten, das durch den Character seiner Theilnahme am Theater ihnen die Entwickelung von Fähigkeiten unmöglich macht, von denen sie in der Ausübung ihrer Kunst ein instinktives Wissen gewinnen; sie sind sich bewußt, daß das Publikum nur der oberflächlichsten Entfaltung der Kunst Theilnahme zollt, daß es durch leichtfertige Effectmittel zu bestechen ist, und über den Inhalt ihrer Leistungen geradeswegs zum Narren gehalten werden kann. Wie oft kommen in ihren Aufführungen Dinge von der gröbsten Unsinnigkeit vor, über welche die Darsteller endlich lachen müssen, wenn sie bemerken, daß das Publikum dadurch nicht im mindesten betroffen worden ist! So gilt denn auch der gespendete Beifall keineswegs für ermuthigende und lohnende Anerkennung eines Strebens, das Richtige zu leisten, sondern als ein wohlberechneter und geforderter Erfolg der Anwendung gewisser Applausreizmittel, den man als etwas sich selbst Verstehendes dahinnimmt, und über dessen — meist zufälliges — Ausbleiben man sich zur Entrüstung berechtigt fühlt. Dürfte das Publikum öfters Zeuge der Ausbrüche solcher Entrüstung sein, es würde schnell darüber belehrt werden, wie ehr- und achtungslos die Beziehungen zwischen ihm und den Priestern unserer heutigen theatralischen Kunst seien: es würde einsehen, daß, wie ihm das Theater ein innerlich verachteter Genußspender für eine ganz oberflächliche Unterhaltungssucht, es diesem wiederum nur ein unehrerbietig geschmeichelter Gegenstand der allereigennützigsten Speculation ist.

Das Judenthum in der Musik.

Von

Fr. Brendel.

Die geneigten Leser erinnern sich des Artikels in Nr. 19 des 33ten Bandes dies. Bl., welcher obige Aufschrift führte, sie erinnern sich wohl auch einer Entgegnung, welche bald darauf in Nr. 31 erfolgte, nachdem schon in Nr. 27 Dr. Krüger Worte der Verständigung gesprochen hatte. Die Angelegenheit war dadurch keineswegs vollständig erledigt. Da aber jener erste Aufsatz einen wahren Sturm hervorgerufen, zu bald freundlichen bald feindlichen Besprechungen in einer Menge anderer Blätter Veranlassung gegeben, endlich auch viele für diese Bl. bestimmte mir übersendete Expectorationen verschiedener Tendenz hervorgerufen hatte, so hielt ich es für das Gerathenste, die Sache eine Zeit lang ruhen zu lassen, um den aufgeregten Leidenschaften Zeit zu gönnen, sich abzukühlen. Nur *einer*, die entgegengesetzte Ansicht vertretenden Stimme Raum zu geben, glaubte ich verpflichtet zu sein, und so erfolgte die Aufnahme des Aufsatzes in Nr. 31. Weitere Erörterungen aber wünschte ich für den Augenblick nicht, und ich legte darum alle übrigen bei mir eingegangenen Manuscripte, u. A. einen ziemlich ausführlichen Artikel aus London, auch eine kurze Erwiderung des Hrn. Freigedank selbst bei Seite. Es war dabei nicht meine Absicht, die Sache auf sich beruhen zu lassen, ich wünschte nur, wie bemerkt, ruhige Erörterungen, nicht Stimmen der Leidenschaft. Schon darum konnte es nicht in meiner Absicht liegen, abzuschließen, weil in der erwähnten Entgegnung in Nr. 31 die Ansicht des Hrn. Freigedank völlig *mißverstanden* war. Konnte ich mit dem letzteren nicht in allen Punkten übereinstimmen, so noch viel weniger mit jener Entgegnung. — Später wurde ich, wie ich schon neulich erwähnte, durch eine andere Arbeit verhindert, und so verschob sich die Wiederaufnahme bis auf den gegenwärtigen Moment. Auch jetzt will ich nicht ausführlicher eingehen, eben so wenig eine erneute Besprechung hervorrufen; ich wünsche allein darzulegen, wie ich Hrn. Freigedank verstanden habe, die Ansichten desselben dadurch womöglich in das rechte Licht zu setzen, endlich meine Stellung zu diesen Ansichten zu bezeichnen; mein Resultat wird, wie ich glaube, allseitige Verständigung sein.

Alle Irrthümer und Mißverständnisse über den in Rede stehenden Aufsatz sind daraus hervorgegangen, daß Freigedank im Eingange desselben nur den gemeinen Juden characterisirt, alle diejenigen aber noch ausschließt, welche sich unsere Bildung und unsere Sitte bald mehr, bald weniger angeeignet haben. Daß das Letztere einer sehr großen Zahl gelungen ist, wird kein Vernünftiger in Abrede stellen; auch Freigedank ist jedenfalls weit entfernt von einer solchen Behauptung. Von dem gemeinen Juden, von dem in inneren und äußeren Schmuz Versunkenen gilt doch nun aber wohl, was dort behauptet wird: das unwillkürlich Abstoßende für uns, die Ungeeigentheit desselben auf der Bühne zu erscheinen, oder zum Gegenstand der bildenden Kunst gemacht zu werden u. s. f. Oder glaubt man im Ernst, daß ein Held, ein Wallenstein, ein Faust, auf der Bühne in der bekannten, eigenthümlichen, gemeinen jüdischen Sprechweise auftreten könne? Glaubt man im Ernst die äußere Haltungslosigkeit

des gemeinen Juden zum Gegenstand der bildenden Kunst machen zu können? Die Lächerlichkeit eines solchen Beginnens leuchtet unmittelbar ein. Von dem gemeinen Juden ist demnach weiter nicht zu sprechen, denn das hier Gesagte muß von Jedem zugegeben werden, und ich komme zu einem zweiten Hauptpunkt, indem ich den gebildeten Juden betrachte. Selbstverständlich hat dieser in eben dem Grade, als er sich unsere Bildung, unsere Sitte angeeignet hat, jenes unschöne jüdische Wesen verloren, er hat, soweit ihm jene Aufgabe gelungen ist, aufgehört, Jude zu sein. Werden dennoch Beispiele von ausgezeichneten Juden, die Hervorstechendes in den verschiedensten Fächern geleistet haben, angeführt, wie es der Verf. der Erwiderung in Nr. 31 thut, so zeigt man damit nur, daß man, was Freigedank ausgesprochen, gar nicht verstanden hat. Jene ausgezeichneten Männer sind es ja eben dadurch, daß sie das unschöne, jüdische Wesen, welches wir jetzt als allgemeine Stammeseigenthümlichkeit betrachten müssen, abgestreift, oder von Haus aus gar nicht besessen haben; daß sie bis auf einen gewissen Grad aufhörten, Juden zu sein, und je Größeres sie leisteten, in entsprechendem Verhältniß weniger Juden waren; sie vermogten es nur, indem sie keinen Theil mehr hatten an jenem gewöhnlichen jüdischen Wesen. Der Gegner in Nr. 31, indem er glaubt, etwas zur Vertheitigung zu sagen, spricht darum nur aus, was kein Mensch bestreitet. Das angeblich Schroffe und Verletzende, lediglich aber nur auf einem Mißverständniß beruhende, des Aufsatzes Freigedank's, liegt allein darin, daß man glaubte, dieser meine, den Juden sei von Haus aus der Weg zum Höheren versperrt, sie seien zur Lächerlichkeit prädestinirt, während er dies nur von dem gemeinen Juden behauptet, so lange dieser eben sein bekanntes Wesen nicht abgelegt hat, in eben dem Grade aber als er sich desselben entäußert, für höheres befähigt wird. —

Wichtiger gestaltet sich, indem wir dem gebildeten Juden näher treten, folgendes Verhältniß: Ihm, dem gebildeten Juden, steht, wie jedem Andern, der Weg zum Höchsten offen. Dies kann nach dem bisherigen nicht abgeleugnet. Es fragt sich nun aber, ob die Juden die richtigen Wege betraten. Sie haben sich unsere Bildung oftmals in hohem Grade angeeignet, und sind produktiv aufgetreten. Sie haben sich mit uns vermischt, daß sie innerlich und äußerlich kaum noch zu erkennen sind. Dies sind Thatsachen. Hierauf aber erwiedert Freigedank, daß die Meisten dabei in einen unlösbaren Widerspruch verfallen sind, in den Widerspruch, unsere Bildung besitzen und dabei Juden bleiben, Christen und Juden in einer Person sein zu wollen. Sie sehen nicht ein, daß sie sich, ihren früheren Standpunkt, ihre Individualität aufgeben müssen, um tief innerlich sich unsere Bildung anzueignen. Sie wollen diese nur als fertiges Resultat, ohne die innere Arbeit, die ungeheueren Kämpfe z. B. des deutschen Geistes durchgemacht zu haben. Sie betrachten diese Bildung als eine Sache, die man in Besitz nehmen kann in Behagen und Bequemlichkeit, ohne zu wissen, daß dies Alles nur „durch Schweiß, Noth, Fülle des Leidens und der Schmerzen" zu erringen ist. Dies ist das Hauptgebrechen des gebildeten Juden, und aus dieser Anschauung geht der Grundgedanke des ganzen Aufsatzes Freigedanks hervor: Weil unsere Kunst, ganz abgesehen von den Juden, die hierbei garnicht in's Spiel kommen, innerlich hohl, organisch lebensunfähig geworden ist — zu untersuchen, ob dies wahr oder nicht, gehört nicht hierher — konnten die Juden sich an derselben betheiligen, konnten dieselben so große Bedeutung erlangen, eben weil unsere Kunst und das Verhältniß der Juden zu derselben einander entsprechen, weil die Art, wie unsere Kunst gegenwärtig von den Christen betrieben wird, und die Art, wie sie die Juden ausbeuten — dies ist der Gedanke Freigedanks — einander werth sind, beide gleich verwerflich. Der Gegner in Nr. 31 versteht nun aber diesen Haupt- und Grundgedanken so, als ob Freigedank gesagt habe, unsere Kunst sei in Verfall gerathen, weil die Juden sich in dieselbe gemischt hatten! Man sieht, daß der Gegner in Nr. 31 mit Windmühlen kämpft, und es lohnt bei solchem Mangel an Verständniß auch nicht weiter der Mühe, auf seine Erwiderung, die als ein Nest von Unklarheiten und Mißverständnissen bezeichnet werden muß, einzugehen. Daß die gebildeten Juden in ein wahrhaft innerliches Verhältniß zu unserem Geistesleben, zu unserer Sitte nicht getreten sind, ist Thatsache. Sie täuschen sich in dem Beginnen, Unvereinbares vereinen zu wollen. Man wird dies bemerken, sobald man mit ihnen auf tiefere, z. B. religiöse Fragen zu sprechen kommt. Sie erstreben unsere Bildung und sind doch nicht gemeint, ihr Wesen aufzugeben. Damit ist aber nun immer noch nicht gesagt, daß der Jude zu diesem Widerspruch prädestinirt, daß es ihm unmöglich sei, ihn zu lösen. Einzelnen ganz Hervorragenden ist es in der That schon in einem Grade gelungen, daß kaum noch ein Unterschied zu bemerken ist. Würde Freigedank diese Kluft als eine völlig unüberwindliche bezeichnen, so könnte ich nicht mit ihm übereinstimmen. Auch Dr. Krüger macht darauf aufmerksam, (S. 147) „die umgestaltende Berührung eines reicheren Lebens, in dem sich Gut und Blut wechselseitig mitgetheilt und durchkreuzt haben" nicht zu vergessen. Es muß in der That möglich sein, wenn die Juden wirklich sich mit uns ver-

schmelzen wollen, im Fortgang der Generationen alle Unterschiede zu tilgen, und ihre für Kunst ursprünglich nicht befähigte Nationalität zu verwischen.

Von einer Gesinnung, ähnlich der, aus welcher die Judenverfolgungen hervorgegangen sind, ist demnach in dem besprochenen Aufsatz nicht die Rede. Die Juden sind willkommen, wenn sie wahrhaft, aufrichtig, innerlich uns angehören wollen. Sie hören dann auf, Juden zu sein. Unsere Bildung aber auszubeuten, ohne dieselbe innerlich errungen zu haben, stets zwischen zwei Stühlen sich niedersetzen zu wollen, ist das Verderbliche; diesen Widerspruch geistvoll nachgewiesen zu haben, dies Verdienst gebührt Freigedank.

In der Anmerkung zu Krüger's Aufsatz in Nr. 27 bezeichnete ich Freigedank's Ansichten als extreme. Bis hierher aber stimmte ich in den Grundgedanken, in der Hauptsache ganz mit ihm überein, wenn ich auch einzelne Aeußerungen etwas hart finde, und aus besonderer Abneigung des Verfs., aus vielleicht besonders unangenehmen Erfahrungen erkläre. Dies habe ich noch zu erläutern. Meiner Ansicht nach verläuft sich die Darstellung Freigedank's erst im weiteren Fortgang, und hier nicht blos in einzelnen Bemerkungen, sondern in der Gesammtauffassung in's Extreme. Etwas schroff und hart finde ich die Schilderung der Vereinsammung des gebildeten Juden in Folge des Umstandes, daß er geistig seine Heimath verließ, ohne eine neue wirklich zu erlangen, eben so ist es etwas schroff, wenn weiter gesagt und ausgeführt wird, daß der jüdische Musiker sich nur in Formen ohne Inhalt bewegt. Hier sind Einschränkungen nothwendig, und consequenter Weise wird dann auch das Urtheil über die namentlich angeführten Künstler, bald mehr bald weniger, wesentlich modificirt. Viel von dieser Härte in der zweiten Hälfte des Aufsatzes würde freilich verschwinden, wenn man mit den Ansichten Freigedank's in größerem Umfange bekannt wäre. Was hier speciell den Juden aufgebürdet erscheint, ist lediglich nur ein Ausfluß seiner Gesammtanschauung von dem Wesen der modernen Kunst.

Indem ich so, wie ich meine, ein richtigeres Verständniß des Aufsatzes in Rede vermittelte, glaube ich eine allseitig befriedigende Lösung herbeigeführt, den Stein des Anstoßes und der Aergerniß zum großen Theil hinweggeräumt zu haben. Das am meisten Verletzende sind ganz entschieden nur Mißverständnisse gewesen. Allerdings wurde auch Tadel, entschiedener Tadel ausgesprochen; dieser aber trifft Völker, Confessionen, Individuen ohne Unterschied, und die Juden dürfen nicht verlangen, etwas voraus zu haben. Sie werden im Gegentheil ihr Streben, sich uns innerlich anzuschließen, am besten beweisen, indem sie dankbar aufnehmen und nach Möglichkeit berücksichtigen, sobald ihnen, was bisher hinderlich war, zum Bewußtsein gebracht wird. Gehässigkeit der Gesinnung aber dürfte nach dieser Darlegung in den Grundgedanken Freigedank's nicht gefunden werden, im Gegentheil eine hohe, nur bisweilen in das Allzuschroffe umschlagende Begeisterung für das Aechte und Wahre.

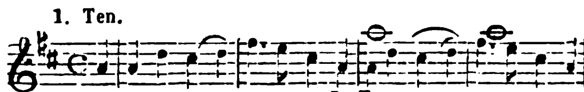
Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen ꝛc.

H. Enkhausen, 74stes Werk. Der 67ste Psalm für 4 Männerstimmen mit willkürlicher Begleitung von Blasinstrumenten oder der Orgel. — Hannover, Nagel. 1 Thlr. 4 gGr. Jede Singstimme einzeln 2 gGr.

Der religiöse Männergesang hat sich gleichsam eine eigenthümliche Atmosphäre gebildet, in die er fest gebannt ist; die Formen, in denen er sich bewegt, sind typisch geworden, und nur in einzelnen Fällen bemerkt man ein Anstreben zu freierer, durchgeistigter Behandlung. Der echte religiöse Geist weht nicht in ihm; es ist zu viel Manier und Formalismus dabei, wovon sich nur Einzelne frei zu erhalten gewußt haben. Daher auch nur selten bei Aufführungen eigentlich diejenige Wirkung hervorgebracht wird, welche diese Gesangsgattung zu erzeugen bestimmt ist. Der vorliegende Psalm gehört zu den besseren. Betrachten wir ihn zuerst von der formellen Seite, so zeigt sich der Componist im Besitze aller der Mittel, die zur Erzeugung eines derartigen Werkes erforderlich sind, der technische Theil ist geschickt und wirksam behandelt, und die Blasinstrumente (2 Hörner, 2 Trompeten, 1 Cor a pistons in A, 3 Posaunen nebst Tuba und Pauken) trotz ihrer verhältnißmäßig starken Besetzung mit Umsicht und Vorsicht angewendet; demungeachtet wird immer ein starker Chor erfordert werden, wenn der Gesang bei Tutti-Stellen die Oberhand behalten will. Was nun den Inhalt betrifft, so bemerkt man nicht durchweg den eigentlichen, wahren Geist religiöser Erhebung; er ist hin und wieder getrübt durch einen gewissen hergebrachten Ton, dem wir in den meisten Compositionen dieser Gattung begegnen. Die Melodien haben erstlich nicht genug Bedeutsamkeit, und sodann vertreten ihre Stelle häufig harmonische Wendungen und Gänge, die auf bloße Phrasen hinauslaufen. Der Einleitungssatz, (Adagio, D-Moll) hat eine schöne, ruhige und würdevolle Haltung; das sich anschließende Allegro maestaso ist kraftvoll und nicht ohne Schwung, wenn schon sein Hauptthema an öfteren Gebrauch erinnert. Das Andante (Quartett) ist

dagegen matt und hat mehr gute Arbeit als entsprechenden Ausdruck. Der Schlußsatz (Fuge) hält sich freilich nicht auf derjenigen Höhe, die der religiösen Erhebung einzig angemessen ist. Das Fugenthema will nicht schmecken; es hat nicht genug Inhalt und theilt das Schicksal vieler anderer, die eben blos auf technische Wirksamkeit hinauslaufen. Der ganze Geist dieses Satzes hat nicht das geweihte Gepräge, welches der Text erheischt. Eine Melodie wie diese, ist



nicht geeignet, eine erhebende Stimmung hervorzurufen, sie läuft zu sehr dem Ausdrucke zuwider, den man an dieser Stelle erwartet. Der Eindruck wird daher, wie bei den meisten Compositionen dieser Art von der technischen Seite und respectiven massenhaften Ausführung, nicht aber von dem inne wohnenden Geiste ausgehen. Em. Klitzsch.

Aus Dresden.

Es ist der höchste Genuß für Reisende, neue Eindrücke aufzunehmen und festzuhalten. Aus dem Vergleiche derselben entstehen Urtheile, welche man zu den schon Gesammelten in's Gedächtniß notirt, zur fortgesetzten Nahrung für den Geist. Je mehr man lernt, desto mehr lebt man: die Reproduktion ist das eigentliche Leben des Lebens.

So trieb es mich in Dresden, mich von den Musikzuständen namentlich vom Musikunterrichte zu überzeugen. Hier bot sich mir die erste Gelegenheit, den Gesangsleistungen der Blinden beizuwohnen. Der Eindruck davon ist mächtig und überraschend gewesen: ich fand bei weitem mehr als ich erwartete.

In der Blindenanstalt zu Dresden befinden sich an 82 Zöglinge, Kinder und Erwachsenere beiderlei Geschlechts. Die verschiedenen Stimmen, welche ein Chorgesang nöthig hat, sind deswegen wohl stets vorhanden. Aber die Ausführung eines solchen Chorgesanges bleibt für Blinde immer eine große Frage, eine große Aufgabe; — um so größer aber ist der Triumph sowohl für die Lernenden als hauptsächlich für den Lehrer, wenn die Darstellung erreicht wird. Und hier ist sie erreicht! davon überzeugte mich gleich der Vortrag der ersten Piecen; Mendelssohn's „liebliche Blume" und der Chor aus Paulus: „siehe wir preisen selig" wurde so ausgeführt, daß gewiß der Verewigte selbst befriedigt gewesen wäre, denn die ganze Zartheit der Empfindung lag auf den Tönen wie der Blüthenstaub auf Blumen. Die bedeutendste Wirkung machte der Gesang einer italienischen Composition von Morlachi. Die Stimmen schmiegten sich hier vorzugsweise schön aneinander, im vollsten Forte wie im leisesten Piano, und das Sopran-Solo erhob sich darüber weich und getragen wie eine Fürbitte. Aber nicht blos auf Geistliches sind die Blinden beschränkt: sie führten auch helle lebenslustige Lieder vor, und sangen dieselben mit eben dem Vergnügen als sie die ernsten mit Andacht behandelt hatten. Die Intonation war immer sorgfältig, der Ausdruck sprechend, beherrscht von Einheit und Exactheit, selbst bei beschleunigtem oder verzögertem Tempo. Alles klang wie ein freier künstlerischer Vortrag, während doch die Blinden wenig im Stande sind, frei oder künstlerisch aufzufassen, und blos darum Gelungenes leisten, weil sie ihrem Lehrer blindlings folgen. Die Blinden sind wie ein stummes Instrument, welchem der Lehrer erst die Musik entlocken muß, aber sie sind willig und lenksam. Ihr ganzes Glück ist das Nachempfinden und Nachsingen, denn die Musik scheint wie die Sonne in ihre offenen Seelen. Sie sind das getreue Echo des Lehrers und folgen seiner Methode wie am Faden.

Diese Methode des Hrn. Näke (Gesanglehrer an der Dresdner Blindenanstalt) ist für den Zweck, den sie hier verfolgt, praktisch und vortheilhaft. Die Schwierigkeit beim Einstudiren mehrstimmiger Gesänge ist schon Jedem bekannt, der es mit Sehenden zu thun hat. Den Blinden aber ist ja der Weg zum deutlichsten Begriffe verschlossen. Sie müssen erst so weit gebildet werden, bis sie gewissermaßen mit dem Ohr sehen lernen. Diesen Unglücklichen mangelt es regelmäßig an Intelligenz und logischer Thätigkeit zur Musik, aber Geduld und Gedächtniß sind bei ihnen überwiegend. Das ist nur die einzige Basis für das Lehrgebäude. Hr. Näke hat es aber verstanden, das, was ihm seine Zöglinge entgegenbringen, weise zu benutzen, und nur so konnte es ihm möglich werden, den Chorgesang zu der Höhe zu führen, wo er wie ein Solovortrag klingt. Natürlich muß eine Methode, welche bei Blinden das erreicht, ganz besonders präparirt sein, eben, weil die Individuen die Musik nicht sowohl durch Einsicht als durch Nachahmung lernen. Ihre Art zu singen, ist somit der sprechendste Beweis für die Sorgfalt des Lehrers: sie setzen den Ton bestimmt an und bilden ihn frei aus; die Stimmen sind biegsam geworden durch die regelmäßigen Scalaübungen auf verschiedenen Vocalen, in verschiedenem Tempo, in verschiedener Tonstärke, in verschiedenen Intervallen. Hr. Näke verwendet bei dem Einstudiren der Gesänge besondere Aufmerksamkeit auf die Behandlung des

Textes. Er läßt vor dem Gesange die Worte so sprechen, wie sie in demselben hervortreten sollen, damit die Vocale auch ihre Geltung in den kurzen Silben behalten, und die Consonanten besonders zu Anfang und Ende der Worte markirter erscheinen, als in der gewöhnlichen Sprechweise. Nach solchen Vorübungen stellt sich natürlich eine wohlthuende Correctheit und Deutlichkeit des Textes heraus. Die Steigerungsgrade vom Pianissimo bis zum Fortissimo sind numerirt, und nur hieraus erklärt sich die schnelle Aneignung des richtigen Vortrags und der feinen Schattirung, was den Zuhörer am meisten staunen läßt.

Hr. Näke ist ein künstlerischer, gewissenhafter Lehrer. Seine Methode hat er fortwährend gebildet durch öftere Besprechungen mit den bedeutendsten Gesangskünstlern. Auch ist er bemüht gewesen, seinen Zöglingen nur immer die ausgezeichnetsten Vorträge zum Muster vorzuführen. Jeder Gebildete muß darum dem Wirken dieses Lehrers aufrichtige Anerkennung zollen, und die Gesangsleistungen seiner blinden Eleven bewundern. Namentlich sollten sich alle diejenigen recht lebhaft interessiren, welche selbst der Leitung eines Chorgesanges vorstehen.

Wenn die Musik glücklich macht, hat sie hier ihre beste Wirksamkeit gefunden. Für Blinde ist sie das kostbarste Verschönerungsmittel des Lebens, und es gewährt eine religiöse Befriedigung, wenn man wie hier Gelegenheit hat, sich von solcher geistigen Wohlthat zu überzeugen.

Louise Kindscher aus Dessau.

Mozart-Stiftung.

Bekanntmachung und Einladung.

Die zu Frankfurt am Main bei dem im Jahr 1838 dahier stattgefundenen Sängerfeste gegründete Mozart-Stiftung hat ein Stipendium zu vergeben. Es kommen hierbei nachfolgende Bestimmungen der Statuten in Betracht.

§. 1. „Die Mozartstiftung bezweckt Unterstützung musikalischer Talente bei ihrer Ausbildung in der Compositionslehre."

§. 2. „Jünglinge aus allen Ländern, in denen die deutsche Sprache die Sprache des Volkes ist, können diese Unterstützung in Anspruch nehmen, wenn sie unbescholtenen Rufes sind und besondere musikalische Fähigkeiten besitzen."

§. 25. „Bewerbungen um die Stipendien der Stiftung werden in frankirten Zuschriften bei dem Ausschusse gemacht; dieselben müssen nebst Angabe des Alters, mit Zeugnissen über die musikalischen Fähigkeiten und Leistungen des Bewerbers begleitet sein.."

§. 26. „Genügen Zeugnisse und Erkundigungen, so wird der Bewerber vom Ausschusse aufgefordert, seine musikalische Befähigung durch die That nachzuweisen...."

§. 33. „Der Stipendiat der Mozartstiftung wird sodann nach Wahl des Ausschusses, wobei jedoch der Wunsch des Schülers möglichst berücksichtigt werden soll, einem Meister in der Compositionslehre zum Unterricht übergeben."

Wir laden nunmehr zur Anmeldung bei uns, binnen drei Monaten von unten gesetztem Datum an, alle Diejenigen ein, welche geneigt und nach obigen Vorschriften geeigenschaftet sind, sich um dieses Stipendium zu bewerben.

Zugleich ersuchen wir alle verehrlichen Redactionen deutscher Zeitungen und Zeitschriften, dieser Bekanntmachung zu deren möglichst allgemeiner Verbreitung einen Platz in ihren Blättern geneigtest vergönnen zu wollen, und sind dafür zum voraus dankbar verpflichtet.

Frankfurt am Main, den 26sten Juni 1851.

Der Verwaltungs-Ausschuß
der Mozart-Stiftung.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ɪc. Roger von Paris tritt in Berlin in 4 Gastvorstellungen auf und erhält 240 Friedrichsd'or Honorar.

Die Opernsängerin Frl. Büry ist am Dresdner Hoftheater engagirt.

Frau Schreiber-Kirchberger gastirt in Lemberg. Sie wurde als Martha wenigstens 8—10 Mal an einem Abend gerufen.

Die HH. Kaufmann aus Dresden producirten ihre Instrumente mehrmals vor der Königin von England. Sie veranstalten jetzt auch öffentliche Concerte. Leider waren einige der Instrumente auf der Reise sehr beschädigt.

Musikfeste, Aufführungen. In Halle wurde das Oratorium „Huß" von C. Löwe aufgeführt.

Vermischtes.

Bei einem Concert zu Nancy, welches Vieuxtemps gab, wurde er von Therese Milanollo mit einem goldnen Lorbeerkranz beschenkt.

Für praktische Musiker.

Ueber Messinginstrumente mit Ventilen.

Von
J. Kühlmann,
Kammermusikus in Dresden.

(Fortsetzung.)

Ventilinstrumente des großen oder Opern-Orchesters.

II. Nichttransponirende Instrumente.

A. Die Ventilposaunen — Trompones à cylinder.

Im großen Opernorchester hat man nur zwei Ventilposaunen eingeführt: 1) die Ventil-Tenorposaune, und 2) die Ventil-Quartposaune. Eine Ventil-Altposaune, wie sie Berlioz in seinem großen Werke: „die moderne Instrumentation", Seite 252 als transponirendes Instrument angiebt, hat man außer Paris nirgends kennen gelernt, was sehr gut ist, da ein solches, wie das dort angegebene Instrument, durchaus nicht als Posaune zu betrachten ist, weil bei demselben die Form der Posaune fehlt, durch diese aber gerade ein wesentlicher Unterschied der Posaunen von anderen Messinginstrumenten begründet wird.

Bekanntlich haben die Tonröhren der Posaune nur Biegungen, nicht einmal Windungen, und dies ist mit Ursache, daß der Ton kräftig und klangreich ist. Die unter 1 und 2 angegebenen Instrumente haben aber genau die Gestalt der Zugposaunen, nur daß bei ihnen die Züge ganz wegfallen und deren Wirkung durch Niederdruck der Ventile erreicht wird.

Allerdings geht durch die Ventilanwendung ein Theil des besonderen Toncharakters der Posaune verloren; der Ton verliert etwas von seiner natürlichen Frische und hellen Klangfarbe, und wird dumpfer und weicher, besonders bei dem ersten und dritten Ventile. Der Posaunenton kommt dann dem des Ventilhorns und den tieferen Tönen der Ventiltrompete sehr nahe.

Bei Posaunen ist es ein wesentliches Erforderniß, daß die Ventile Cylinderventile sind, denn nur diese scheinen mir einen dem Tone der Zugposaune möglichst ähnlichen Ton herzustellen.

1) Die Tenor-Ventilposaune (mit Cylinder) — Cylinderposaune (Trombone à cylinder).

Sie ist bei allen großen französischen, italienischen und österreichischen Opernorchestern, auch in Dresden — seit R. Wagner — an die Stelle der Altposaune, als erste Melodie führende Posaune getreten. Fast in allen neueren Opern vermag der Posaunist die obere Posaunenstimme auf der Altposaune so zu blasen, wie sie geschrieben steht, weil die meisten, ja fast alle Componisten nur für zwei Tenorposaunen und eine Baßposaune schreiben. So sind viele Stellen schon des erforderlichen Umfanges, aber auch der Möglichkeit der technischen Ausführung wegen auf der Altposaune nicht zu blasen. Daher ist es von großem Nutzen, wenn diese Cylinderposaune als erste Posaune eingeführt ist, und theils als Melodie führendes Soloinstrument oder als Verdoppelung der Ventiltrompete oder des Ventilcornetts verwendet wird, was beides von sehr schöner und mächtiger Wirkung ist. Durch die letzte Art der Instrumentirung erhält die sonst dünne Oberstimme eine kräftige Unterstützung in der unteren Octave. Es ist dies weit besser, als wenn zwei gleichartige Instrumente, z. B. zwei Trompeten ꝛc., in Octaven die Melodie ausführen, da die Tiefe bei den Sopraninstrumenten rauh und unrein ist, der Toncharakter aber der Ventilposaune sich dem der anderen Messinginstrumente, wie schon angeführt, sehr genau anschließt.

2) Die Baß-Ventilposaune — Cylinder-Quartbaßposaune.

Eine Quartbaßposaune in F mit Ventilen hat außer in Oesterreich nur wenigen, fast gar keinen Eingang gefunden. Die Ursache ruht darin, daß alle Ventilinstrumente außer der Hauptstimmung beim Gebrauche der Ventile in fremden, weniger verwandten Tonarten die Spielart sehr erschweren, aber auch, selbst bei der Hauptstimmung, in der Tiefe sehr unrein sind, und meistentheils durch die Ventile einen dumpferen Toncharakter erhalten, was namentlich bei den tiefen Tönen der Posaune etwas störend ist, in denen sich aber gerade die Baßposaune am häufigsten bewegt.

Einen ganz besonderen Nutzen aber haben die Cylinderposaunen bei der Militairmusik, wo bekanntlich weniger der ästhetische Toncharakter der Instrumente, als ihre Zweckmäßigkeit beim Gebrauch während des Marsches ꝛc. in Frage kommt, und hier sind die Ventilposaunen sehr zu empfehlen, denn wie gut sind sie z. B. gegen Staub und Verbiegen geschützt,

wie ist die Reinheit der Töne nicht ganz allein der musikalischen Bildung des Bläsers überlassen? Im Opernorchester hingegen fällt dieser Nutzen ganz weg, und nur die bei der Tenor-Ventilposaune angeführten Gründe haben für eine Ventilposaune Geltung, die anderen Posaunenstimmen aber sind jedenfalls durch Zuginstrumente zu besetzen. Uebrigens bedürfen die Posaunen eigentlich gar keiner Ventile; auf diesen Instrumenten ist vollkommene chromatische Tonleiter schon durch die Züge allein möglich; sie haben nebenbei in allen Lagen einen gleichen, schönen und vollkommen reinen Ton, wie kein zweites Blasinstrument, sobald nur der Bläser ein gutes Gehör besitzt.

Die Mundstücke haben die reine Kesselform.

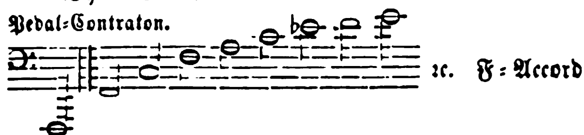
B. Die Ophycleide, auch Baßophycleide — Bombardon, mit vier Ventilen.

Zwischen Ophycleide und Bombardon macht man in neuester Zeit gar keinen Unterschied mehr; man bezeichnet nur damit das tiefe Messinginstrument, dessen Röhren und Mundstück um etwas Weniges weiter sind als bei der Quartbaßposaune, mit der sie auch in gleicher Stimmung steht, d. h. das Instrument giebt, ohne die Ventile zu gebrauchen, den F-Accord an, hat aber einen nach oben gelegten Schallbecher, der um vieles weiter ausgeht als bei der Posaune, von deren Toncharakter sie sich wesentlich unterscheidet.

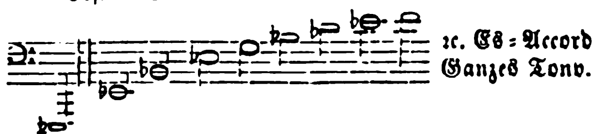
Die Schreibweise für dieses Instrument ist genau dieselbe wie bei den Posaunen, als ein nicht transponirendes, jeder Ton wird so angeblasen, erklingt auch auf derselben Tonstufe, wie er geschrieben steht.

Es hat bei vier Ventilen diesen Tonumfang:

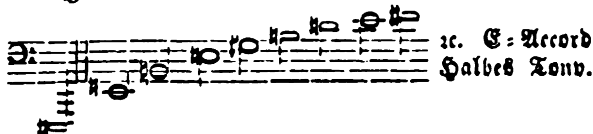
Ohne Ventile:



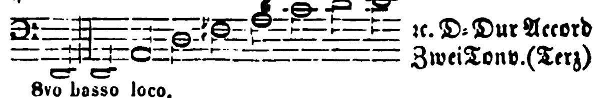
Erstes Ventil:



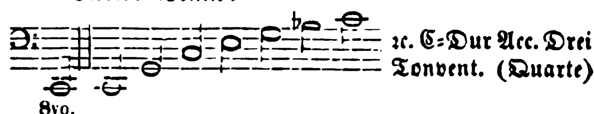
Zweites Ventil:



Drittes Ventil:



Viertes Ventil:



Durch das gleichzeitige Niederdrücken zweier oder mehrerer Ventile hat man noch die Accorde von Des, 2tes und 3tes von H, 2tes und 4tes von B, 3tes und 4tes von A, 2tes, 3tes und 4tes von As, 1stes, 3tes und 4tes und durch alle vier Ventile zugleich den G-Dur Accord, also ziemlich eine vollständige chromatische Tonleiter, von denen man aber die Contratöne weniger häufig anwendet, da sie nicht ganz willig ansprechen, denn je tiefer die Töne sind, desto langsamer erklingen sie, desto langsamer muß also auch der Tonfortschritt sein.

Der Ton der Ophycleiden ist hinreichend stark, um dieses tiefste Messinginstrument den Grundbaß bilden zu lassen und allein angewendet weit brauchbarer, durch die leichtere Beweglichkeit der Töne, als die der

C. Baß-Tuba,

die eigentlich als Contrabaß der Harmoniemusik zu betrachten ist. Sie sollte fast nicht anders, als nur zur Verdoppelung der Ophycleiden (Bombardons) benutzt werden, nicht aber als Baß-Messinginstrument allein im großen Orchester, denn dazu ist ihr Ton zu compact und massenhaft, unbeweglich und schwerfällig.

Die Tuba ist das anstrengendste Messinginstrument, da es unter allen die weitesten Röhren und das weiteste Mundstück hat. Sie ist der veränderten Form, Weite und Lage der Röhre nach aus der Ophycleide hervor gegangen, wie ich dies schon in der Einleitung erwähnte.

Am besten wirkt die Tuba in den tiefen Baß- besonders Contratönen, die auf diesem Instrumente sehr leicht anzublasen, von schönem Klange und vortrefflicher Wirkung sind.

Die Schreibart ist wie bei den Posaunen als Nichttransponirendes Instrument; also wird der Ton geblasen, wie er geschrieben steht und erklingt auch auf derselben Tonstufe, nicht wie man häufig glaubt eine Octave tiefer (16 Fuß). Doch wär zu wünschen, daß die Contratöne mit 8vo basso bezeich-

net würden, damit man nicht so viele Hülfslinien nöthig hätte.

Der Ton dieses Instrumentes schließt sich nur dem der Ophycleiden und Bombardons an, und unterscheidet sich gar sehr von dem aller andern Instrumente, selbst dem der Posaunen. Daher sollte man lieber nur eine Ophycleide oder ein Bombardon besetzen, wenn man im Orchester nur eines von diesen beiden Instrumenten besitzt, was sehr leicht ist, da der Tubabläser ebenso gut Bombardon blasen kann, denn beide Instrumente sind nur durch die Weite der Röhren und des Mundstücks von einander verschieden.

Die Tonstärke der Tuba ist eine alle andere weit übertreffende, selbst die der vorher erwähnten Baßinstrumente; auch der Tonumfang ist der größte und dabei in der Tiefe der brauchbarste. Für dieses Instrumt sind in R. Wagner's Opern treffliche Effecte vorhanden, wie man denn in ihnen auch eine stellenweise Vereinigung der Ophycleide und Tuba finden kann. Vom größten Unverstand aber zeugt es, wenn man die Baß-Tuba Stellen blasen läßt, die der Tonsetzer für Contrafagott geschrieben hat z. B. im Fidelio, im Finale der 9ten Symphonie von Beethoven und im Vampyr von Marschner, da der sanfte Rohrton dieses Holzblasinstruments ein durchaus verschiedener von dem massenhaften Messington der Tuba ist.

Zur Reinheit der Tonfolge sowie zur Vervollständigung aller Contratöne der chromatischen Tonleiter ist bei der Baß-Tuba stets ein fünftes Ventil in B — Unter-Quinte — nöthig; dann hat man aber auch von den Contratönen aus nirgend eine Lücke in der chromatischen Tonleiter. Es ist dies die vollständigste Tonfolge, die auf Messinginstrumenten möglich ist, denn außer bei der Baß-Tuba habe ich bis jetzt noch bei keinem andern diese Tonreihe so vollständig gefunden, alle hatten Lücken von den Contratönen aufwärts.

Zu verwerfen ist an diesem, so wie an dem unter B erwähnten Instrumente die Form. Es ist das einzige Messinginstrument, dessen Schallbecher nach oben geht, was im Freien und bei Militärmusik leichter zu entschuldigen ist, im Opern- und Concertorchester aber gar nicht. Der massenhafte Ton prallt ohne sich mit den andern Tonmassen zu vereinen, dem Zuhörer fast ganz allein entgegen, da ohnedem der Toncharacter schon von allen andern Messinginstrumenten verschieden ist und die Tuba fast wenig oder gar nicht anders, als wie als Fundament des Posaunenchores von den Componisten behandelt wird. Es sollte daher der Schallbecher der Tuba sowie der der Ophycleide und des Bombardons nach abwärts gekehrt sein. Bei einer solchen Veränderung der Form würden diese Instrumente weniger unangenehm wirken und sich mit der Gesammtmasse der Messinginstrumente besser verbinden. Ich möchte die Form des Baß-Saxhorns statt der zeitherigen empfehlen, sie ist für den Bläser eine bequemere, noch mehr aber für das ganze Orchester eine bessere.

Am Schluß muß ich noch eines alten Mißbrauchs erwähnen, den ich noch häufig bei Stadt- und Militärmusikchören angetroffen habe. Es ist das Transponiren der Posaunen- und Tubastimmen einen halben Ton tiefer in B-Tonarten. Ein Grund dafür ist nicht vorhanden, denn auf beiden Instrumenten-Gattungen kann man in allen 12 Tonarten blasen, wenn auch in der einen bequemer als in der andern.

(Fortsetzung folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Theatermusik.

Arrangements.

Mehul, Duett aus der Oper „Athal" für Sopran und Baß. Odeon (Nr. 6), Gesänge berühmter Meister, herausgegeben von Carl Klage. Berlin, Damköhler. 15 Sgr.

Für Freunde des Höheren bedarf das Unternehmen des Herausgebers der bloßen Anzeige; seine Vortrefflichkeit in der Auswahl von Gesängen älterer Meister empfiehlt sich selbst. Das auf dem Titel bemerkte Inhaltsverzeichniß zeigt schon dem flüchtigen Blicke, was er zu erwarten hat. Möchten diese und ähnliche Sammlungen recht weite Verbreitung finden. Das Arrangement ist sehr zweckentsprechend gemacht, wofür der Name „Klage" bürgt.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

J. Nowakowski, Op. 35. Fantaisie brillante pour le Piano sur des motifs de l'opéra Linda di Chamounix de Donizetti. **Leipzig, Kistner. 22½ Ngr.**

In technischer Beziehung ist das Werk zu empfehlen, da das Pianoforte gut behandelt ist, und auch die Schwierigkeiten mit leichter Mühe zu überwinden sind. Im Uebrigen ist wenig Rühmliches zu sagen, denn Neues bietet die Phantasie nicht.

J. Witwicki, Op. 21. Promenade en Pyroscaphe sur le Dnieper. Rêverie-Nocturne pour le Piano. **Leipzig, Peters. 20 Ngr.**

Ein mit vielen Noten ausgeschmücktes Salonstück, worin sich manchmal Henselt zeigt, jedoch blos im Figurenwesen. Bei gutem Spiel wird es die Wirkung nicht verfehlen, nur möge sich der Betreffende gute Fingerfertigkeit verschaffen.

J. W. Kalliwoda, Op. 167. Impromptu pour le Piano. **Leipzig, Peters. 15 Ngr.**

Dieses Impromptu, welches in der Form mehr einem Rondo gleicht, hat manch Gutes, zumal ein ausgeprägter Charakter vorhanden ist, der auf das Ganze eine wohlthuende Wirkung macht. Da die Behandlung des Instrumentes nicht schwierig, so kann es sehr empfohlen werden zum Gebrauch für Lehrer.

F. Praschinger, Op. 6. Chanson d'amour. Romance sans paroles pour le Piano. **Wien, Glöggl. Preis nicht angegeben.**

Ein kleiner, lumpiger Alltagsgedanke, der, aus hundert anderen gemacht, hier in beliebter Weise variirt wird, und in verkleinertem Maßstabe den Bombast der Virtuosen nachahmt, nur in spielbarerer Weise.

S. W. Waley, Deux Bluettes pour le Piano. **Wien, Mechetti. à 15 Ngr.**

Das erste Stück „une rêverie" ist mit gewandter Technik gemacht, und zeigt einen besseren Sinn als Aehnliches; der Gedanke hat einen gewissen Charakter. Es wird Denjenigen, der ausgerüstet ist mit einer gebildeten Hand, nicht unbefriedigt lassen, vorausgesetzt, daß ihm überhaupt Salonflattereien dieser Art zusagen. Das zweite „Etude" hat mehr instructiven Charakter, aber etwas zu lang für die Geringheit seiner Gedanken.

Th. Leschetizky, Op. 3. Les Pêcheurs au bord de la mer. Chanson pour le Piano. **Wien, Mechetti. 30 Kr.**

— — —, **Op. 4.** Souvenir de Venise. Barcarole pour le Piano. **Ebend. 30 Kr.**

Zwei sehr unbedeutende Bombaststücke, nichtssagend, die aber desto mehr Aufwand in den Mitteln beanspruchen; für Dilettanten zu schwer, für andere Leute von gesunden Sinnen zu langweilig.

Marc. Radeiski, Idylle, La priere, C'est perdu. Melodies sans paroles pour le Piano. **Wien, Mechetti. 15 Ngr.**

Wahrscheinlich Nachklänge von einem ästhetischen Thee; — die Ueberschriften passen gerade wie die Faust auf's Auge.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Fr. Abt, Op. 77. Album musical des jeunes Pianistes, ou recuil de Rondinos et Variations pour le Piano a 4 mains. 5eme Année. **1stes—3tes Heft. Leipzig, Hofmeister. à 15 Ngr.**

Der Verfasser giebt in den drei vorliegenden Heften eben so viel nicht schwierige Rondinos über das Morgenständchen von Schubert, Jägers Abschied von Mendelssohn, und die Romanze von Bochsa: Je suis la Bayadère, welche sämmtlich mit Geschmack gemacht und daher Freunden einer leichten Unterhaltungsmusik zu empfehlen sind. Die drei nächsten Hefte werden Bearbeitungen von Balfe's Walzerarie, Themen aus Ernani und der schwedischen Lieder von Lindblad enthalten.

J. W. Kalliwoda, Op. 169. Grande Valse pour le Piano à quatre mains. **Leipzig, Peters. 20 Ngr.**

Einige leicht dahingeworfene Gedanken im Walzer-Rhythmus, welche geschickt verknüpft sind, werden mittleren Spielern, vorausgesetzt, daß sie sich vorher mit trockenen Fingerübungen abgemartert haben, willkommen sein.

C. T. Brunner, Op. 159. Divertissement sur l'opéra „**Prinz Eugen, der edle Ritter**" de G. Schmidt, composé pour le Piano à quatre mains. **Leipzig, Peters. 15 Ngr.**

In der bekannten Brunner'schen Weise.

Lieder und Gesänge.

Theod. Berthold, Op. 15. Sieben Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Heft 1 und 2. Leipzig, Siegel. Jedes Heft 17½ Ngr.

Der Verfasser strebt darnach, etwas Besseres zu geben, wozu ihm jedoch in den meisten dieser Lieder die Productivität und die vollkommene Beherrschung der Form fehlt. Die sieben Gesänge werden oft monoton durch die mit großer Consequenz festgehaltenen Begleitungsfiguren, und tragen sämmtlich den Stempel des Dilettantismus, wenn auch im besseren Sinne.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.

Fünfunddreißigster Band. № 2. Den 11. Juli 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Aus Richard Wagner's „Ein Theater in Zürich".

III.

Originaltheater.

Paris ist, mit sehr wenigen Ausnahmen, unter denen nur die ersten Operntheater Italiens inbegriffen sind, die einzige Stadt der Welt, in der nur Theaterstücke aufgeführt werden, welche einzig für die Bühnen geschrieben und in Allem genau berechnet sind, auf denen sie zur Darstellung gelangen. Der Charakter eines jeden der zahlreichen Pariser Theater, seine Hülfsmittel, der Umfang und die Beschaffenheit seiner Bühne, die Besonderheit der ihm gegenwärtig angehörenden Talente, geben den dramatischen Autoren mit Bestimmtheit die Mittel des Ausdruckes zur Hand, durch die sie einen Gegenstand zur Darstellung zu bringen haben, der sich der Eigenthümlichkeit des Publikums gerade dieses Theaters gegenüber wiederum nach eben jenen Mitteln des Ausdruckes selbst bestimmt. Diese bedingenden und zugleich ermöglichenden Umstände bleiben sich vollkommen gleich bei jedem Pariser Theater, vom kleinsten Vaudevilletheater der Vorstädte an bis zur prunkenden großen Oper: nie wird es einem dieser Theater beikommen, ein Stück aufzuführen, das nicht eigens für es verfaßt wäre, und durch diese vollständige Uebereinstimmung des Zweckes und der Mittel hat sich bei den Darstellern wie beim Publikum ein so sicheres Gefühl von dem wahrhaftigen Wesen einer verständlichen und guten dramatischen Aufführung erzeugt, daß hie und da angestellte Versuche mit fremden Stücken stets erfolglos bleiben mußten.

So ist das theatralische Paris zum einzigen wirklichen Productor unserer modernen dramatischen Literatur geworden. Zunächst werden seine Aufführungen in den Provinzialstädten Frankreichs, und dort bereits mit all den Mängeln der abgehenden Originalität, reproduzirt; des Weiteren leben aber auch alle deutschen Theater fast ausschließlich von der Nachahmung der Pariser Bühnen. Die größten deutschen Theater, auf die sich die moderne dramatische Kunst überhaupt nur vom Auslande her verpflanzt hat, verwenden, von prachtliebenden Höfen unterstützt, die ungeheuersten Summen darauf, die Producte der Pariser Theater auf ihren Bühnen zur Aufführung zu bringen; in neuester Zeit geht man so weit, die Pariser Aufführungen mit peinlicher Genauigkeit auch in Bezug auf Decorationen, Maschinerieen und Kostüme zu copiren. Wie nichtig und hohl dennoch bei dem größten Kostenaufwande jene copirten Vorstellungen sind, fühlt Jeder augenblicklich, der in Paris selbst die Theater besuchte, auf denen jene Stücke einheimisch sind. Er erkennt, daß auf den größten deutschen Theatern im günstigsten Falle nur das Alleräußerlichste jener Aufführungen nachgeahmt werden konnte, daß aber der eigentliche Charakter der Darstellung, wie er durch die besondere Eigenthümlichkeit der Talente, für welche die

dramatische Composition berechnet war, bedingt wird, dort meist bis zur Unkenntlichkeit verwischt wurde. Er bemerkt ferner, daß selbst wenn der Charakter der Originalaufführungen auf deutschen Theatern copirt werden könnte, diese Aufführungen doch erst dort ihre volle lebendige Farbe und Eindrucksfähigkeit gewinnen, wo sie in einer gesellschaftlichen Umgebung und vor einem Publikum, überhaupt unter Zeit- und Ortsumständen in das Leben treten, die mit den unsrigen gar nichts gemein haben und die unsern Gewöhnungen und Anschauungen durchaus fremd sind. Um das hier Angedeutete am kenntlichsten zu machen, verweise ich z. B. auf den ungeheuren Unterschied zwischen einem deutschen und einem italienischen Theaterpublikum. Die italienischen Operntheater haben sich ihre Originalität bewahrt, und zwar einem Publikum gegenüber, welches im Theater gegenwärtig nur noch die sinnlichste Zerstreuung sucht. Dieses Publikum wendet seine Aufmerksamkeit während des vorgegebenen Dramas nur den glänzendsten Partieen der eben gefeierten Prima Donna oder ihres singenden Nebenbuhlers zu; den übrigen Verlauf der Oper beachtet es so gut wie gar nicht, sondern verwendet den eigentlichen Theaterabend zu gegenseitigen Besuchen in den Logen und laut geführter Privatunterhaltung. Die Operncomponisten sahen sich dieser Sitte des Publikums gegenüber von jeher veranlaßt, ihre künstlerische Produktivität nur auf jene bezeichneten Partieen der Oper zu verwenden, während sie alles Dazwischenliegende, namentlich die Chöre und die Partieen sogenannter Nebenpersonen, mit der absichtlichsten Nachlässigkeit durch banale, ewig sich wiederholende, gänzlich nichtssagende Lückenbüßer ausfüllten, die eben nur den Zweck eines Geräusches während der Unterhaltung des Publikums erfüllen sollten. Ein deutsches Publikum ist dagegen gewohnt, seine Aufmerksamkeit unausgesetzt der Darstellung zuzuwenden; es vernimmt daher mit demselben Antheil oder wenigstens mit demselben antheilsuchenden Bemühen wie die Hauptpartieen auch jenes nichtssagende Tongeräusch, und empfängt somit das als baare Goldmünze, was der Componist mit vollem Bewußtsein als blecherne Zahlpfenninge ausgab. Wie müssen wir nun jenem italienischen Ausländer erscheinen? Gewiß sehr lächerlich; und das ist höchst ärgerlich: denn unserm aufmerksamen Hinhorchen auf sein falsches Kunstwerk lag in Wahrheit edles künstlerisches Schicklichkeitsgefühl zu Grunde. Erkennen wir aber hieran, in welche Armuth und Unselbstständigkeit wir versunken sind!

Bezeichnete ich hier im Allgemeinen die Stellung des deutschen Theaters in seiner Originalitätslosigkeit, so wird sich unserm Blicke eine noch traurigere Einsicht erschließen, wenn wir das Feld der Wirksamkeit übersehen, die einem Theater wie dem Züricher einzig möglich ist.

Auf den vorzüglicheren Theatern Deutschlands sind die Pariser Originalaufführungen nicht nur reproduzirt worden, sondern der Form und dem Wesen der französischen Stücke bildeten deutsche Theaterdichter und Componisten auch dramatische Arbeiten nach, in denen sie den fremdartigen Inhalt jener Stücke gewissermaßen zu localisiren suchten. Ein unerbauliches, zwitterhaftes Genre ist auf diese Weise zu Tage gekommen, das eine Beachtung nur dadurch auf sich zog, daß es in seinem Inhalte Interessen und Stimmungen der Oertlichkeit und der Zeitepoche wiederspiegelte, für welche und in welcher diese Stücke berechnet und verfaßt waren. Berlin, Wien, Hamburg und andere größere Theaterstädte lieferten auf diese Weise Stücke, die in den näheren Local- und Zeitverhältnissen, deren besonderes Interesse ihnen als Stoff zu Grunde lag, eine Zeit lang, und so weit jene Verhältnisse eben reichten, als reine Neuigkeiten zu interessiren vermochten, obwohl ein künstlerischer Werth ihnen nie zugesprochen werden konnte. Sah man jenen Stücken näher zu, so mußte man endlich in ihnen deutlich das copirte Original wieder erkennen, welches ursprünglich weit außerhalb des Kreises von Beziehungen lag, für welchen hier die Nachahmung zurecht gemacht worden war. Von jenem Originale hatte man zunächst die ganze Form entnommen; diese Form war dort aber aus einem Inhalte hervorgegangen, der nach seinen wichtigsten Hauptzügen ein von dem neuen untergelegten Inhalte eben so verschiedener war, als Paris und die Pariser z. B. von Berlin und den Berlinern unterschieden sind. Der nothwendige Zwiespalt zwischen Stoff und Form wirkte bei dem deutschen Stückmacher meistens dahin, daß er den von ihm neu gewählten Stoff für die von ihm copirte Form zuzurichten suchen mußte, wodurch es denn geschah, daß der Stoff selbst zur vollsten Unnatur, zur wirklichen Caricatur verdreht wurde. Seine eigentliche Wirkung mußte dieses Pseudo-Originalproduct somit in reine Aeußerlichkeiten setzen, und dies waren entweder mehr oder minder witzige Anspielungen auf Local- und Zeitvorfälle, oder die ganz bestimmte Persönlichkeit einzelner beliebter Talente.

Was auf diese Weise als Futter für die gleichgültig träge Theaterlust des Publikums größerer deutscher Städte zugerichtet worden, dient nun neben der unmittelbareren Copie der Pariser Theateraufführungen als fast einzige Nahrung des Publikums kleinerrr Theaterorte, in deren Range sich auch Zürich befindet. Hier fehlen nun alle die Beziehungen, die den Pointen dieser Aftertheaterkunst dort, wo sie sich in einer gewissen Originalität zeigte, noch irgend welches

Interesse verschaffen konnten; nichts kann von diesen Aufführungen hier als wirkungsvoll zurückbleiben, als die allerunkünstlerischesten, gröbsten Züge, nebst dem Interesse an der Persönlichkeit von Darstellern, die wiederum ganz für sich und ohne allen Zusammenhang mit dem vorgegebenen Kunstwerke die Aufmerksamkeit des Publikums auf jede ihnen erlaubt scheinende Weise zu absorbiren sich bemühen.

Je platter und niedriger nun die Sphäre ist, in der sich die zur Schau gebotenen Darstellungen bewegen, desto eher ist es aber einzig nur möglich, daß Zweck und Mittel der Darstellung sich in einer gewissen Uebereinstimmung befinden, und zwar aus dem Grunde, weil es hier der Persönlichkeit des Darstellers gestattet erscheinen muß, sich nach Kräften allein geltend zu machen, ein Zweck der Darstellung, der mehr oder weniger bewußt dem Autor des Stückes allein auch nur vorgeschwebt haben kann. In dieser Sphäre und für diesen Zweck dichteten und trachteten die eigentlichen Brodbringer unserer Theater, von den HH. Friedrich und Kaiser bis zur königlich preußischen Oberhofdichterin Frau Charlotte Birchpfeiffer. Wer sich durch ruhige Erwägung einen Begriff von der Elendigkeit der Productionen dieser Theaterstückmacher verschaffen will, der vergleiche ihre scheinbaren Originalstücke, wie „100,000 Thaler" u. s. w., mit den wirklichen Pariser Originalen, denen sie nachgebildet sind, oder er halte z. B. die Bearbeitung des Hugo'schen Romanes „Notre-Dame" von Ch. Birchpfeiffer mit der Pariser Bearbeitung desselben zusammen, die dort auf dem „Théatre de l'Ambigu comique" gegeben wurde, um den beispiellosen Jammer unsrer Theaterkunst zu empfinden, in der man sich mit der schlechtesten Copie schlechter Copieen zu begnügen gewöhnt hat!

Von dieser niedrigsten Grundlage, auf der doch eine gewisse Harmonie in den Leistungen zu Stande kommt, schreiten nun die Aufführungen eines Theaters, wie des Züricher, zur Lösung von Aufgaben aufwärts, die sie immer weniger zu lösen im Stande sind, je höher die Aufgaben sich steigern, und zwar aus dem Grunde, weil diese Aufgaben für ganz andere Kräfte berechnet sind, als sie hier zu Gebote stehen. Das Mißverhältniß zwischen den Mitteln des Ausdruckes wächst genau in dem Grade, in welchem der vorgegebene Zweck des Ausdruckes sich erhebt, und dies aus Gründen, die ich im Allgemeinen bereits andeutete, die hier aber etwas näher noch untersucht werden müssen.

Aus Hannover.

Das Gesangfest der vereinigten Liedertafeln Norddeutschlands*).

Das diesjährige Gesangfest der vereinigten Liedertafeln Norddeutschlands fand zu Hannover am 7ten, 8ten und 9ten Juni Statt. Zu Hildesheim, wo das vorigjährige Gesangfest gefeiert wurde, war Hannover aus mehrfachen Gründen als der passendste Platz für das nächste Jahr bezeichnet: ob diese Wahl, wenigstens nach der Ansicht des Berichterstatters, eine zweckmäßige war, wird sich aus der weiteren Darstellung ergeben.

Es hatten sich von fern und nah Liedertafeln eingefunden: unter ihnen waren die von Hannover, Celle, Bremen, Hildesheim, Minden, Bielefeld am stärksten vertreten. Die Zahl sämmtlicher Liederbrüder betrug ungefähr 400. Gemeinschaftlicher Versammlungsplatz war der Bahnhof in Hannover, wo gleich bei der Ankunft den Liedervätern vom Festcomité die Festkarten für die einzelnen Liedertäfeler überreicht wurden; die Liederväter hatten ihrerseits dem Festcomité die Zahl der Sänger nach den vier Stimmen geordnet, sowie der Solosänger, näher zu bezeichnen. Hierauf zogen die Liederbrüder nach ihren Quartieren, d. h. nach den nahe am Bahnhofe gelegenen Gasthöfen, wo für Logis und Verpflegung der Gäste gesorgt, auch durch festgesetzte Preise Uebertheuerung, soweit dies bei dergleichen Festlichkeiten möglich ist, verhütet war. Wir unterlassen es aus Furcht, den Leser zu langweilen, hier näher ins Einzelne einzugehn und ihm eine Uebersicht der Preise und Speisekarte zu geben, können indeß nicht unerwähnt lassen, daß der Aufenthalt für durstige Seelen kostspielig war: obgleich es gewiß sehr zu loben ist, daß die Weine, welche verabreicht werden sollten, vom Comité vorher erst einer sorgfältigen Probe unterworfen worden. —

Daß für die Tafel und Gesangfreunde bestimmte Local war Tivoli und die Wände festlich geschmückt mit Kränzen und Fahnen der sämmtlichen Vereine. Der Zugang zu den festlichen Räumen war dem Publikum und den sogenannten Wilden jedoch streng untersagt, und diese Anordnung in sehr energischer Weise durch H. Bernhard Herrmann, Liederbruder von Hannover, in Ausführung gebracht. —

Zunächst erfolgte die Wahl der diesmaligen Festbeamten: die Liederväter der einzelnen Vereine wählten zum Festdirector Hrn. Justizrath Scherer, zum Generalgesangmeister den Generalmusikdir. Marschner, zu dessen Substitut Hrn. Musikdir. Fleischhauer in Min-

---

*) Nicht von unserm früheren Berichterstatter über diese Feste. D. Red.

den und Hofmusiker Reinisch aus Detmold. Unterdeß fanden sich sämmtliche Liederbrüder im königl. Hoftheater ein, zur Probe der Hauptgesänge und nach Beendigung derselben im Tivoli zu gemeinschaftlichen Essen.

In diesem geschlossenen Kreise versuchten sich die verschiedenen Vereine in Wettgesängen. Einen trefflichen Anfang machte die Braunschweiger Liedertafel, welche sehr zahlreich vertreten war, und besonders durch klangvolle Tenorstimmen sich hervorthat. Wir begrüßten sie somit freundlich und stolz als jüngstes und würdiges Glied des Bundes. Auch andere Liedertafeln erwarben sich Beifall und daß auch der Humor nicht fehlte, verdanken wir der Direction eines allgemeinen Liedes durch Hrn. Reinisch, dessen originelle Tactbegriffe in auffallender Weise mit denen der Sänger disharmonirten. Wen nach Aufhebung der Tafel noch Durst oder Verlangen zu geselliger Unterhaltung trieb, der begab sich zu dem reizenden Lemförde dem Sitze des Humors: und Niemanden hat es gereut, der launigen Aufforderung, die Hrn. Stadtdir. Elwers ergehen ließ, Folge geleistet zu haben.

(Schluß folgt.)

Leipziger Musikleben.

Hauptprüfung am Conservatorium.

Am 25sten Juni fand die zweite Abtheilung der halbjährigen Hauptprüfung der Schüler und Schülerinnen des Conservatoriums in Leipzig im Saale des Gewandhauses Statt, und zwar in Composition und Vortrag von Kammermusik, Solo- und Chor-Gesang, Zusammenspiel. Das Programm war folgendes:

Erster Theil. Quartett für Streichinstrumente, componirt von Hrn. Heinrich v. Sahr aus Dresden, vorgetragen von den HH. Concertmeister David, Klengel, Haubold und Grabau. Recitativ und Arie aus Don Juan von Mozart, gesungen von Frl. Agnes Forker aus Stolpen. Sonate mélancolique (aus einem Satze bestehend) für Pianoforte solo von J. Moscheles, gespielt von Fräul. Rosalie Hirschfeld aus Königsberg. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, componirt von Hrn. Otto Grimm aus Pernau in Liefland, ges. von Frl. Anna Masius aus Leipzig. Sonate für Pianoforte solo (in F-Moll) componirt und gespielt von Hrn. Robert v. Hornstein aus Constanz. Recitativ und Arie von Mercadante, ges. von Frl. Lina Quilling aus Frankfurt a. M. Menuett und Etude aus der „bunten Reihe" für Violine und Pianoforte von F. David. Die Violonpartie gesp. von den HH. Friese aus Leipzig, Böhm aus Tarnowitz, Hunnemann aus Mohringen, Langhanns aus Hamburg, Haubold aus Leipzig, Lorrmann aus Dresden, Fränkel aus Frankfurt a. O., Nowotny aus Budweis, Hahn aus Nürnberg, Horowitz aus Brody, Jacobi aus Hamburg, Krollmann aus Hannover, Finke aus Wismar, Biehl aus Hamburg, Härtel aus Leipzig.

Zweiter Theil: Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, von F. Mendelssohn Bartholdy, (Nr. 1 D-Moll), vorgetragen von Frl. Agnes Schönerstedt aus Hettstädt, und den HH. Concertmeister David und Grabau. Cavatine von Mozart, ges. von Frl. R. Panzer aus Leipzig. „Der Reiter und der Bodensee", ged. von G. Schwab, gesprochen von Frl. Marie Grohmann aus Magdeburg. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, componirt von Hrn. Gerard Nicolai aus Leyden, ges. von Frl. Anna Masius. Thema mit Variationen für Pianoforte solo von F. Mendelssohn Bartholdy (Es-Dur), gesp. von Hrn. Robert Seuberlich aus Riga. Zwei vierstimmige Lieder für Chor, componirt von F. Mendelssohn Bartholdy, (Mscpt).

Hr. Sahr, der sich schon im vorigen Jahr auf dem Gebiet der Orchestercomposition versucht hatte, gab durch sein Quartett neuerdings wieder einen Beweis für die Tüchtigkeit seines Strebens. Ist auch der diesmalige Versuch nicht als ein unmittelbar selbstständiger anzusehen, so muß doch jedenfalls die gute Behandlung der Form, die daraus entspringende Klarheit gelobt worden. Der erste Satz, wo wir zwar das Thema nicht ganz geeignet fanden, war in der Durchführung recht gelungen, nur wäre, wie auch in zweiten und letzten Satze, größerer Schwung in die Mittelstimmen zu bringen, weil sonst der eigentliche Quartettcharacter verloren geht, und nur ein Stück für Violine solo mit Begleitung entsteht. Das Adagio schien uns im Bau der verschiedenen Perioden nicht den erforderlichen Zusammenhang zu haben, weshalb auch der Eindruck etwas gestört wurde. Am gelungensten war das Scherzo, wo die Mittelstimmen sich schon freier bewegten, und sich mehr Selbstständigkeit zeigte, als in den früheren Sätzen. Fährt Hr. Sahr mit dem bisherigen Fleiße fort, so können wir wohl etwas Gutes von ihm hoffen. Die Versuche im Lied waren ebenfalls erfreulich; man sah, daß die Componisten den Forderungen der Neuzeit an das Lied zu entsprechen suchten. Wir geben denen des Hrn. Grimm den Vorzug; die Texte waren in Auffassung und Ausführung entsprechender wieder gegeben. Minder gefielen uns die des Hrn. Nicolai, der mehr den äußeren Effect im Auge gehabt zu haben scheint, nicht

eine wirklich sinngemäße Behandlung der Singstimme. Doch waren auch diese im Uebrigen Zeugnisse eines guten Geschmacks und guter Studien. Die Sonate des Hrn. von Hornstein zeigte ein überwiegend melodisches Talent, wenn auch fremde Einflüsse noch sehr bemerkbar hervortraten. Der Vortrag dieses Werks ließ mehr den Componisten als den Clavierspieler erkennen. Die Pianofortevorträge der Frl. Hirschfeld und Schönerstedt verdienten vorzügliches Lob; ihr Spiel war correct und elegant. Bei Frl. Hirschfeld klang das Einstudirte noch zu sehr durch; freier und selbstständiger war der Vortrag des Trios; besonders gelungen erschien das Scherzo und der letzte Satz, während die ersten beiden vielleicht durch Befangenheit beeinträchtigt wurden. Hr. Seuberlich bewährte sich als fertiger Spieler, indeß war der Vortrag noch etwas steif, nicht gewandt und gerundet genug. Die Violine war, wie das mitgetheilte Programm zeigt, in dieser Prüfung nur einmal vertreten, aber mit großem Effect, denn die Wirkung, welche die 15 Eleven sowohl mit der schönen gleichmäßigen Bogenführung als auch durch den Vortrag, hervorbrachten, war prächtig. Wie überhaupt in dieser Prüfung Alles einen recht gelungenen Character trug, so verdienen auch die Gesangsvorträge der Damen Forker, Panzer und Quilling in technischer Hinsicht Lob. Die Leistungen der letzteren waren durch allzugroße Befangenheit beeinträchtigt, doch hörte man deutlich, daß sie Besseres zu bieten im Stande ist. Frl. Grohmann sprach das angeführte Gedicht mit deutlicher und sehr guter Aussprache, nicht ohne Gewandtheit. Durch die Chorgesänge wurde der Abend würdig und angemessen beschlossen. ‡‡

Nachschrift der Redaction. Leider müssen wir bei dieser Gelegenheit zugleich von einem Verlust berichten, den das Institut durch den Weggang des höchst tüchtigen Gesanglehrers Hr. F. Böhme nach Dresden erfährt. Wir wünschen demselben in Dresden einen seinen Kenntnissen entsprechenden Wirkungskreis.

Kleine Zeitung.

New-York, den 4ten Juni 1851. Der Enthusiasmus für Jeny Lind ist noch immer unbeschreiblich; sie hat nun bald 100 Concerte gegeben, davon 40 allein in New-York und noch sind die Säle so gedrückt voll als im ersten Concerte. Die Einnahmen für den Abend schwanken zwischen 10 und 12,000 Thlr. Man wird in Deutschland sagen: wie ist das möglich? Aber es ist so! Mit dem 100sten Concert schließt der Contract mit ihrem Compagnon Barnum, dann wird sie einige Zeit ruhen und später nach dem Westen und Norden ziehen, um auf eigene Rechnung Concerte zu geben. Im vorgestrigen fare-well Concerte trat Otto Goldschmidt von Hamburg auf, und erndtete mit dem Mendelssohn'schen G-Moll Concerte reichen Beifall. Goldschmidt ist in der classischen Richtung ein tüchtiger Pianist. Derselbe wird Jenny Lind auf ihren ferneren Reisen begleiten.

Die italienische Oper hier beginnt ihre Sommersaison heute in dem großartigen kühlen Castle-Garden; es ist dies dasselbe Local, in welchem Jenny Lind gesungen hat, und das ungefähr 10,000 Personen faßt. Die größten Talente hat der unternehmende Director und Kapellmeister Maretzek für eigene Rechnung engagirt. Wenn ich sage, die größten Talente, so gilt dies nicht von heimischen, sondern von europäischen, nämlich die besten von London und Paris. In meiner nächsten Correspondenz werde ich Ihnen die Namen speciell aufführen. — Seit Kurzem spricht man von der bevorstehenden Ankunft von Franz Liszt, Madame Sontag, Kontsky und Ch. Schuberth, dem russischen Violoncell-Virtuosen. Wie viel daran Wahres ist, kann ich nicht verbürgen, daß aber Julius Schuberth, der sich zeitweilig in seinem Etablissement hierselbst aufhält, — Chef der Verlagshandlung Schuberth und Comp., Hamburg und Leipzig — befreundet mit den obengenannten Virtuosen, sich unablässig bemüht, dieselben für Amerika zu gewinnen — das kann ich hiemit versichern.

J. S.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Roger wird sich von Berlin nach Frankfurt a. M. begeben, wo er in Robert, der Jüdin, weißen Dame und der Favoritin auftreten wird.

Musikfeste, Aufführungen. In Passau soll Anfang dieses Monats ein großes Liedertafelfest für alle deutschen Stämme stattfinden, wobei allein vom Männergesangverein zu Wien funfzig Sänger nebst ihren Chormeistern Storch und Barth erscheinen werden.

Vermischtes.

Rudolf Cerf, Sohn des verstorbenen Commissionsrathes Cerf, hat die Concession für Errichtung eines Theaters im Königstädtischen Stadtviertel in Berlin erhalten, und hofft auch noch, daß die Benutzung des bisherigen Theatergebäudes, welches bereits zur Caserne bestimmt war, ihm gestattet werde.

Eine Biographie Lortzing's von Ph. Düringer wird nächstens bei Brockhaus erscheinen.

Die „Illustrirte Zeitung" bringt in ihrer neuesten Nummer einen Artikel über Rosalie Spohr mit Portrait.

Die Operngesellschaft aus Königsberg hat die Oper Sobolewski's „der Seher von Khorassan" im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin aufgeführt, aber ohne Erfolg, was dem maßlos langweiligen Textbuch zugeschrieben wird. Dittersdorf's Opern dagegen, Doctor und Apotheker, Hieronimus Knicker, finden großen Beifall.

Seit dem Abgange des Hrn. L. Schneider entbehrt die königl. Bühne zu Berlin eines eigenen kundigen Regisseurs. Man bezeichnet jetzt Hrn. Julius Cornet zu dieser Stelle.

In der Bibliothek der Franziskaner zu Pisino hat man eine Handschrift von Tartini, eine Abhandlung über die Sacramente vom Jahre 1719, tiefsinnig gefaßt und im glänzendsten Styl, gefunden.

Von Thalberg wurde eine Oper: „Florinda oder die Mauren in Spanien" im Theater der Königin zu London aufgeführt. Der Text ist von Scribe, und behandelt die Geschichte von Don Roderich, dem letzten Gothen, und der Eroberung Spaniens durch die Saracenen.

Druckfehler-Berichtigungen. Bd. 34, Nr. 20, 21 und 22 dies. Ztschr. S. 207, Sp. 1, Z. 12 v. o. lies: Bülte st. Bütte. Z. 9 v. u. l. Lupio's st. Lugio's. S. 208, Sp. 1, Z. 8 v. u. l. Entschlüsse — „er erliegt etc. Sp. 2, Z. 8 v. o. fehlt nach: Sprüchwort, das Zeichen: ". S. 218, Sp. 1, Z. 8 v. o. l. setzt sich st. legt sich. S. 219, Sp. 2, Z. 7 v. o. l. seufzt st. seuft. Z. 15 v. o. l. Krone st. Kerne. S. 231, Sp. 1, Z. 9 v. o. l. theilt st. theils. S. 233, Sp. 1, Z. 2 v. u. l. Feinere st. Feine. — Bd. 35, Nr. 1, S. 5, Sp. 1, Z. 12 v. u. l. abgeleugnet werden.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Concertmusik.

Arrangements.

A. E. Titl, Ouverture dle slovansky de napevu (nach slavischen Melodien). **Wien, Glöggl. Arrang. zu 2 Händen, 45 Kr., zu 4 Händen, 1 Fl. 15 Kr.**
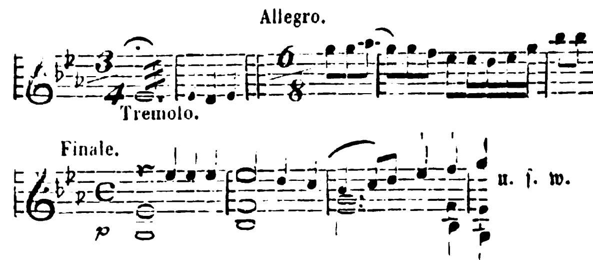
Ein gut gearbeitetes, wirksames Stück für den Bedarf der Unterhaltungsconcerte, das aber mehr durch glückliche Wahl der Themen als durch Eigenthümlichkeit in der Behandlung anspricht, wenn schon die Motive zu einem hübschen Ganzen zusammengereiht und mit Geschick verarbeitet sind. Das Arrangement zu zwei und vier Händen ist leicht spielbar und passend eingerichtet.

Mozart, Menuett aus der Symphonie in Es, für das Pfte. frei übertragen von J. Schulhoff. Wien, Glöggl. Arrang. zu 4 Händen. 45 Kr.

Das Arrangement zu vier Händen ist von L. Hauptmann nach dem von Schulhoff zu zwei Händen eingerichteten Arrangement gemacht. Von früheren Arrangements unterscheidet es sich durch größere Fülle und breitere Anlage, die sich sehr wirksam erweist. Die Vortragszeichen sind aber ungenau und stimmen nicht mit der Partiturausgabe. Es sei Symphonie-Freunden und Verehrern des Schönen empfohlen.

J. Haydn's Symphonien, für das Pianoforte zu zwei Händen gesetzt von C. Klage. Nr. 5. Berlin, Damköhler. 20 Sgr.

Diese vortreffliche Bearbeitung der Haydn'schen Symphonien von Klage bedarf keiner empfehlenden Bevorwortung, der Name hat bewährten Klang. Möchten die Werke Haydn's in dieser Bearbeitung nur immer mehr dazu beitragen, daß das Schlechte, der Schund des Alltagsmarktes, verdrängt werde. Hier ist Musik, hier fließt ein köstlicher Quell des reinsten Nektar. Die vorliegende Symphonie ist die in Es mit dem einleitenden Adagio:



Den Druckfehler auf S. 19, System 2, Tact 10, 11 und 12 wird der Spieler leicht selbst verbessern.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

J. J. F. Dotzauer, Op. 179. Six Pièces pour Violoncelle avec Piano. **Berlin, Damköhler. Complet 1 Thlr. 20 Sgr. Einzeln à 10 Sgr. Nr. 6, 17½ Sgr.**

Es enthält dieses Werk des fleißigen Componisten: Allegretto, Polka, Andante, Moderato cantabile, Andante con moto,

Valse mélancolique, — alle sehr ansprechend und melodiös, zugleich sehr bildend für Die, welche nicht blos Unterhaltung suchen, sondern auch von dem Altmeister in der Behandlung des Instrumentes lernen wollen, und weitere Ausbildung anstreben.

Instructives.

Für Violoncell.

J. J. F. Dotzauer, Op. 178. Trois Préludes et Fugues pour le Violoncelle. **Berlin, Damköhler. ½ Thlr.**

Diese Präludien und Fugen sind von bedeutend größerer Schwierigkeit als die six pieces (Op. 179). Sie sind für Violoncellisten, die bereits ihre Technik zu einer gewissen Virtuosität erhoben haben, um daran zu höherer Ausbildung zu gelangen und des Instrumentes Meister zu werden.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Th. Berthold, Op. 10. Fouillet d'Album. Trois Impromptus pour le Piano. **Hamburg, Schuberth. à ¼ Thlr.**

— — —, **Op. 11.** Nocturne pour le Piano. **Ebend. ¼ Thlr.**

Nr. 1 und 3, „Gage d'amitie" und „Causerie fugitive", sind ganz nichtssagende und gedankenlose Faseleien; Nr. 2 „les regrets" hat wenigstens eine ansprechende Melodie in einer leidlichen Form, wenn auch monoton das Ganze ist und eine schwache Nachahmung von zehnmal Dagewesenem. Das Nocturne ist gleichfalls eine Frucht vom Baume des Virtuosenthums, aber freilich nur eine — Nachgeburt.

J. C. Metzger, Salon-Album für Pianisten. 1ster Jahrgang. Wien, Glöggl. 1tes—7tes Heft. Ohne Preisangabe.

Ein Geschenk für Pianisten, wofür sich wahrscheinlich mancher bedanken wird. Wenn er die mit Absicht gehäuften halsbrecherischen Knaupeleien, das abgeschmackteste Nachtreten in die Fußtapfen von Virtuosen-Capricen glücklich überwunden hat, so kann er selbst in den ausgesuchtesten Thees eines entschiedenen Fiascos gewiß sein.

A. E. Titl, Slavjanka-Polka pro Pianoforte. **Wien, Glöggl. 24 Kr.**

In der hergebrachten Polka-Weise; von Titl hätte man etwas Besseres erwarten können.

F. Praschinger, Op. 3. Deux Mazurkas originales pour le Piano. **Wien, Glöggl. 30 Kr.**

In der ersten dieser Mazurkas sind unsinnig und ohne alle Noth Schwierigkeiten gehäuft, wahrscheinlich damit's nach etwas aussehen soll; die zweite wird zahmer, und hat wenigstens einen entfernten Schimmer von dem, was man bisher unter Mazurka verstanden hat.

Ladisl. Krispin, Op. 2. Mazurka pour le Piano. **Wien, Glöggl. 45 Kr.**

Ein Werkchen, dem man doch in dem ersten Tacte das Bessere abmerkt. Zwar ist immer noch viel eitler Prunk darin, der an einen gefallsüchtigen jungen Gecken erinnert, aber der junge Mann weiß sich doch in dem einmal angenommenen Salonton anständig und mit einer gewissen Gewandtheit zu benehmen.

Ferd. Croze, Chanson sans paroles pour le Piano. **Wien, Glöggl. 30 Kr.**

— — —, **Op. 17.** Tarantelle. Caractéristique Etude de Concert pour le Piano. **Ebendaselbst. 1 Fl. C.M.**

— — —, **Op. 19.** Le Crescendo. Etude caractéristique de Concert pour le Piano. **Ebendaselbst. 54 Kr.**

Das erste von diesen Stücken ist eine elende Klingelei von einem „Pianiste et maitre de Chapelle de son Altesse royale le duc de Parme". Gegen diesen vermeintlichen Chanson ist der chinesische Tamtam Engelsmusik. In den Op. 17 und 19 bietet der Componist seine ganze Fingerweisheit auf, um uns zu beweisen, was ein herzoglicher Pianist für Unsinn mit seinen allmächtigen Fingern zu erzeugen im Stande ist. Hier hört das Amt der Kritik auf und es beginnt das der musikalischen Polizei.

D. Krug, Op. 51. Nr. 1. Phantasie über beliebte Motive aus der Oper „die Großfürstin" von Fr. v. Flotow, für das Pfte. Braunschweig, Weinholtz. 17½ Ngr.

Wem nach Tanzboden-Melodien, die mit einer Virtuosen-Sauce zu einem musikalischen Ragout verkocht sind, gelüstet, dem wird volle Befriedigung in dieser Phantasie werden.

Lieder und Gesänge.

A. M. Storch, Der Meistersänger. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleit. des Pfte. Wien, Glöggl. Nr. 2, 30 Kr. Nr. 3, 45 Kr. Nr. 4, 24 Kr.

Unter diesen Liedern, die sich in ganz barocken Floskeln umherbewegen, ist Nr. 4 „Verloren" von Heine am musiklosesten, die anderen klingen wenigstens, wenn auch immer so, daß man die gründlichste Langeweile dabei empfindet; dann und wann taucht ein kleiner Melodiesatz zwar auf, den eine griffgierige Begleitung mit allem unnützen Paradepomp ausstaffirt. Storch hat Besseres gemacht. Wien scheint das Singen verlernt zu haben. Das Süßliche und Entnervte, was sich auch in den besseren Compositionen, die von dort her kommen, findet, ist eine Frucht des Donizettismus, dem sich Wien in die Arme geworfen.

Album spanischer Volkslieder und Gesänge, in Concerten vorgetragen von den Damen Viardot-Garcia,

Castellan, Alboni, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Berlin, Schlesinger. ⅝ Thlr.

Dieses zweite Heft enthält sechs Gesänge, von denen einige durch ihre Eigenthümlichkeit hervortreten; das erste Heft ist bereits früher besprochen worden. Freunden dieser südlichen Muse wird es eine willkommene Gabe sein.

Intelligenzblatt.

Bei **G. Jonghaus** in Darmstadt erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Mangold, C. A., Gudrun. Grosse Oper in 4 Acten. Op. 36. Clavierauszug. à 6 Thlr. = 10 fl. 48 kr.

Daraus einzeln:

Ouverture für Pianoforte. à 8 gGr. = 36 kr.
Nr. 2. Horand's Lied. à 8 gGr. = 36 kr.
„ 4. Recitativ und Duett: „O höre die tröstenden Worte". à 8 gGr. = 36 kr.
„ 5. Kriegers Morgenlied. Männerchor. à 6 gGr. = 27 kr.
„ 6 u. 7. Recit. u. Sextett. Sopran, 2 Tenöre, 3 Bässe. à 8 gGr. = 36 kr.
„ 8. Recit. u. Arie. Tenor mit Chor. à 8 gGr. = 36 kr.
„ 10. Marsch in A für Pianoforte. à 4 gGr. = 18 kr.
„ 11. Recit. u. Chor. à 8 gGr. = 36 kr.
„ 12. Recit. u. Duett. Bass u. Sopran. à 10 gGr. = 45 kr.
„ 13. Recit. u. Arie. Bass. à 6 gGr. = 27 kr.
„ 14. Frauenchor u. Solo. à 6 gGr. = 27 kr.
„ 15. Recit. u. Arie. Sopran. à 8 gGr. = 36 kr.
„ 16. C. Romanze. Bariton oder Mezzo Sopran. à 4 gGr. = 18 kr.
„ 17. Kriegers Trinklied. Männerchor. à 10 gGr. = 45 kr.
„ 18. Recit. u. Duett. Sopran u. Tenor. à 10 gGr. = 45 kr.
„ 19. Quintett. Sopran. 2 Tenöre, 2 Bässe. à 6 gGr. = 27 kr.
„ 20. Marsch in Es für Pianoforte. à 4 gGr. = 18 kr.
„ 22. Traumscene für Pianoforte. à 4 gGr. = 18 kr.
„ 23. Recit. u. Arie. Sopran. à 8 gGr. = 36 kr.
„ 24. Recit. u. Duettino. Sopran u. Bass. à 6 gGr. = 27 kr.
„ 25. Preghiera. Sopran. à 4 gGr. = 18 kr.

So eben ist in meinem Verlage erschienen:

Mortier de Fontaine, Für Dich, Gedicht von J. v. Düringsfeld, für eine Singstimme mit Begleit. des Pianoforte. Op. 10. 5 Sgr. Dasselbe für 4 Männerst. Partitur und Stimmen. 7½ Sgr.

Cassel, den 26. Juni 1851.

C. Luckhardt, Musikhandlung.

Von der in Paris mit ausserordentlichem Erfolg aufgenommenen Oper:

Raymond
ou
le secret de la Reine,
Opéra en 3 Actes
par
A. Thomas.

haben wir das ausschliessliche Verlags- und Eigenthumsrecht für Deutschland und die östreichischen Staaten erworben.

Wir werden diese Oper in den üblichen Formen herausgeben, und machen zugleich bekannt, dass nur durch uns bezogene Partituren zur Aufführung berechtigen.

Mainz, im Juni 1851. ***B. Schott's Söhne.***

Bei ***Friedrich Hofmeister*** in Leipzig erschien soeben:

Veit, M. H., Op. 29. 5ième Quintetto pour 2 Viol., 2 Altos et Vclle. (déd. à F. David) in A. 2 Thlr. 10 Ngr.
Dancla, Op. 42. Deuxième Fantaisie p. Viol. av. Pfte. 25 Ngr.

Verkauf.

Eine **Amati-Violine** ist (mit einem Pariser Bogen und Kasten) für den festen Preis von 180 Thalern zu verkaufen in Dresden, äussere Rampische Gasse No. 34, bei Hrn. Kammermusikus Tröstler.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.

Fünfunddreißigster Band. № 3. Den 18. Juli 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Friedrich Wilh. Sering, Op. 16. Frühlingsfeier. Gedicht von F. Kugler, für eine Mezzosopran- oder Baritonstimme mit Begl. des Pianoforte. — Braunschweig, Weinholtz. Pr. 10 Ngr.

— — — —, Op. 17. Frühlingsliebe. Gedicht von Könemann, für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleit. des Pianoforte. — Ebend. Pr. 10 Ngr.

In beiden Gesängen spricht sich kein besonderer Musikinhalt aus; die Melodien haben noch nicht das rechte Gesangsleben, den Reiz einer tief innerlichen Empfindung, sie erscheinen mehr gemacht als frei aus dem Innern producirt. Daher auch ihre Zerissenheit, der öftere Wechsel der Tempi, die öfteren Absätze und herbeigezogenen Modulationen, die ihnen den frischen Zug nehmen und den Eindruck stören. Ein guter Wille etwas Ordentliches zu schaffen, leuchtet unverkennbar daraus hervor, allein die erfindende Kraft bringt es zu keiner recht lebensvollen That. Die Spielereien mit dem Triller in Op. 17 in Gesang und Begleitung bei den Worten, „wenn froher Vöglein Lied erschallt, wenn Taub und Täublein girrt" sind unstatthafte ästhetische Verirrungen.

Georg Vierling, Op. 2. Fünf Gedichte von Reinick und Seeger für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Berlin, Schlesinger. Pr. 17½ Sgr.

Gegen die späteren Werke des Componisten stehen diese Gesänge bedeutend zurück, wenn sich auch im Allgemeinen die Anlage zu Besserem und Höherem darin ausspricht. Es fehlt ihnen noch die Reife in Form und Inhalt. Die Auffassung der beiden ersteren, „falsche Bläue" und der „gesühnte Hirsch" von Reinick ist verfehlt, sie leiden noch zu sehr an einer gewissen Hast, den passenden Ausdruck zu finden, und verlieren sich ins Unbestimmte und Nichtssagende. Nr. 3 „Laß auf deinem Knie" von Seeger ist schon viel gelungener. Die Melodie hat mehr abgerundete Gestaltung, mehr intensives Leben und Empfindung. „Liebe in der Ferne von Seeger trifft den Volkston recht gut, und hat innigen Ausdruck. Nr. 5 „Gartenliedchen" von Reinick ist ein anmuthiger Scherz, ohne etwas Besonderes in seiner Physiognomie aufzuzeigen.

Carl G. P. Grädener, Op. 13. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Hamburg, Schuberth. Preis ⅔ Thlr.

Ein Liederheft, das sich von andern wesentlich dadurch unterscheidet, daß es wahrhaft poetische Gaben spendet, die einer echt musikalischen Seele entsprossen

sind. Gleich Norbert Burgmüller, dem allzu früh Verstorbenen, ist das Terrain, auf dem Grädener mit entschiedenem Glücke schafft, das einfache Lied, in das er eine große Fülle von Musik mit äußerst wenig Mitteln zu legen versteht. Diese schmucklose Einfachheit, gepaart mit Wahrheit und Tiefe der Empfindung, thut dem Gemüthe wohl und wirkt um so eindringlicher, als man heutigen Tages dem eigentlichen Liede, als der dem deutschen Volke ureigenen musikalischen Form, mehr oder weniger den Rücken kehrt und theils in formeller, theils in materieller Hinsicht den eigentlichen Begriff desselben verdreht und ihm ein Gepräge aufdrückt, das wohl in allgemein musikalischer Rücksicht, nicht aber als Lied im engern Sinne der musikalischen Aesthetik, Geltung beanspruchen darf. Mit solchen Liedern ist uns wahrhaft gedient, sie werden allenthalben sympathischen Anklang finden und poetisch stimmen. Denn das ist ihnen eben eigenthümlich, daß sie von jedem Gedichte die rechte Stimmung, den rechten Ton treffen und zwar in so specifischer Weise, daß sie schlagend wirken und überzeugen. Ohne dem Geschmacke Anderer maßgebend werden zu wollen, scheinen Nr. 1 „Gefunden" von Göthe, Nr. 2 „mein Blümchen" von Hoffmann v. Fallersleben und Nr. 6 „Lied im Volkston" (Wunderhorn) die vorzüglichsten zu sein. Den einfachen, stillen Geist, die liebenswürdige Naturschwärmerei der beiden ersteren weiß der Componist in wenig Zügen, wie der Dichter, zum musikalischen Ausdruck zu bringen. Desgleichen trifft er den naiven Ton in Nr. 6 auf charakteristische Weise und erschließt den Sinn desselben in sinnig ausgeführter Zeichnung.

Joh. J. H. Verhulst, Op. 39. Kindertoonen, Twaalf Liederen vor eene Zangstem met Pianoforte. — **Rotterdam, Vletter. Pr. 2 Fr.**

Schade, daß der deutsche Text nicht beigedruckt ist; die Lieder sind alle, wie es ihr Charakter mit sich bringt, einfach gehalten und mit Innigkeit und Wärme geschrieben. Bieten sie auch nichts Hervorstechendes in der Melodie, so haben sie doch alle viel Gesangreiches, leicht Faßliches und Gewinnendes.

Em. Klitzsch.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

J. Dudijk van Putten, Twee de Zestal Liederen voor vier Mannenstemmen. — **Rotterdam, Vletter. Pr. 1 Fr. 80 Cts.**

Es haben diese Lieder etwas sehr Mattes; bestimmt hervortretende Melodien mit einer specifischen Physiognomie findet man nicht. Sie sind wie viele von hundert Anderen, die nach Regeln wohlklingende Harmonien aufschreiben; ein musikalisches Gestalten, ein fertiges Bild, das in uns Gedanken und Gefühle erregt, sucht man vergebens. Dem holländischen Texte ist auch der deutsche beigedruckt. Leider bietet auch unsere deutsche Männergesangsliteratur eine Unzahl von solchen Liedern, die eines eigentlichen, frisch quellenden Gesanges in ihren Melodien entbehren. Häufig finden wir nur ein gleichsam renommistisches Herumtummeln in Harmonien. Tadelt man solche Machwerke, so nimmt man's in der Regel sehr krumm und meint, von Massen ausgeführt wirke das oder jenes Lied gar sehr, als ob der Geist durch die Massen hineinkomme.

F. G. Klauer, Siona. **Eine Sammlung von leicht ausführbaren Motetten, Hymnen, Cantaten und anderen geistlichen Gesängen zu den Festen Weihnachten, Neujahr, Charfreitag, Ostern, Pfingsten, Kirchweih- und Ernte-Dankfest, so wie zu allen anderen kirchlichen Gelegenheiten, für deutsche Männerchöre. Zum Gebrauche für kirchliche Sängerchöre, Liedertafeln, Seminarien und Präparanden-Anstalten. — Eisleben, Kuhnt. Heft 1. Pr. 7½ Sgr.**

Das Unternehmen des Herausgebers ist zu loben, weil es an geeigneten Gesängen für bestimmte kirchliche Feste mangelt. Es enthält dieses erste Heft elf Motetten, Hymnen u. s. w. und liturgische Gesänge, von verschiedenen Componisten. Wie aber überhaupt bei derartigen Sammlungen, so läuft auch hier manches sehr Mittelmäßige mit unter; über dem „leicht Ausführbaren" vergißt man das höhere Moment der dichterisch-musikalischen Conception und Erfindung. Daher kommt es, daß diese Gesänge wohl zweckentsprechend genannt werden können, doch aber mehr oder weniger den Stempel beabsichtigter Gelegenheitscompositionen an sich tragen, statt Gebilde zu geben, die einem tiefer erregten Inneren entsprungen sind, und an sich höheren musikalischen Werth beanspruchen können. In der Regel geschieht es, daß solche Sammlungen bald wieder vom Schauplatze verschwinden, weil sie Diejenigen, die, durch Compositionen höherer Art verwöhnt, gewisse Ansprüche machen, nicht befriedigen, indem nämlich Mancher in solchen Sammlungen sein Scherflein dazu beiträgt, dem sich das Produciren weniger günstig erweist. Möge der Herausgeber daher sondern und sichten, und weniger das leicht Ausführbare als gute Musik im Auge haben.

Ist eine Composition gut, so scheut man die wenige Mühe des Einstudirens keineswegs, denn es lohnt und fördert die Sänger.

Em. Klitzsch.

Aus Berlin.

Es ist ein gutes Zeichen, daß die Deutschen anfangen, ausgezeichneten Männern ihrer Nation die verdiente Anerkennung zu zollen, während sie noch den Lebenden angehören. So haben wir von einer Feier zu berichten, welche die hiesige Akademie der Künste am 9ten Juni dem genialen Schöpfer des Denkmals Friedrichs des Großen, Christian Rauch zu Ehren, im Saale der Singakademie veranstaltet hatte. Dicht vor dem Orchester erhob sich hier, von Blumen umgeben, die kolossale Marmorbüste des gefeierten Meisters, welche künftig im Sitzungssaale der Akademie der Künste eine bleibende Stelle erhalten soll. Eine glänzende Versammlung von Staatsmännern, Künstlern und Gelehrten begrüßte freudig den eintretenden Jubelgreis und wie immer, war es die Musik, welche dem Feste Leben und Glanz verlieh. Eine von A. Kopisch gedichtete und von G. Meyerbeer componirte Hymne:

Steht auf und empfangt mit Feiergesang
Lobpreisend den Mann, der die Stadt, der das Land
Durch belebtes Gebild
In Erz wie in Marmor, verherrlicht! — rc.

bewegte sich in feierlichen Rhythmen und Tönen und war ganz geeignet, die Wünsche der Versammelten für den allverehrten Meister auszudrücken. Eine ihm vom Vice-Director im Namen der Akademie gehaltene Anrede gab Auskunft über das Leben und Wirken des Künstlers, so wie über die Bedeutung des ihm zu Ehren veranstalteten Festes. Es folgte sodann eine von H. Dorn componirte, ausgeführtere Cantate, welche sich durch geistreiche Auffassung und oftmalige Erläuterung des Lapidarstyls der antiken Verse des oben genannten Dichters, und durch einen großartigen Aufschwung in den Melodien und Harmonien auszeichnete. In reinen Dreiklängen daherschreitend begann der volle Chor mit den Versen:

Höhen des Ruhmes erklimmen ist mühvoll;
Aber erreichen die Gipfel ist lieblich,
Süß das Zurückschaun! —

wobei ein Männerquartett hinter dem Orchester die letzteren Worte wie im Echo wiederholte. Bewegter wurde der Gesang bei den Zeilen:

Nicht geringe That ist's Denkmale setzen,
Auf granitnem Fuß aus Erz würdig gestaltete:

die ansprechende, von Harfenarpeggien lebendig begleitete Melodie der hochpoetischen Worte im nächsten Satze:

Wie ein Fels in der Brandung
Raget ein Denkmal
Und redet und singet
Jahrtausende noch,
Von der einst vollführeten Großthat —
Und Begeisterung springt,
Ein erfrischender Quell,
Aus dem Stein in die Herzen der Nachwelt!

wurde von unserm, im Vortrage noch immer unübertroffenen Mantius hinreißend schön gesungen. Die folgenden Worte des Gedichts enthalten nun eine Aufzählung der Werke, welchen Rauch seinen Ruhm verdankt. Bei der Erinnerung an Preußens unvergeßliche Königin und an den „der in Unruh gestrebt und zu Gott in Hoffnung" neben ihr Ruhenden, ließ der Componist sehr sinnig den Choral der Ahnen unseres Königshauses: Jesus meine Zuversicht, von einer Flöte über dem Tremolo der Saiteninstrumente zu den vom Chore gesungenen Worten ertönen; von eben so ergreifender Wirkung waren die späteren Anklänge an Lützow's wilde Jagd bei den Worten:

Aber den Kreis Mitkämpfender stellt in die Stadt, in das Land Er rc.

Ein von Friedrich dem Großen componirter Marsch, erst leise wie aus der Ferne, dann immer stärker und stärker erschallend, kündigte das Hauptwerk des Meisters „den weltdurchleuchtenden König" an und im Jubelgesange stimmten endlich alle Chor- und Solostimmen die Schlußverse an:

Noch manches Gebild
Soll schaffen die Hand
Die so Reiches so schön uns geschenkt hat! rc.

Eine mit dem Bildniß und den Werken des Künstlers geschmückte, für dieses Fest von A. Fischer gearbeitete Medaille wurde ihm sodann überreicht und noch einmal ertönten Meyerbeer's Festklänge zu den Worten:

Heim leit ihn Gesang, wie erquickend Geström
An dem Pfad des Gebirgs mit dem Wanderer geht; rc.

worauf sich unser Meister in die Loge Sr. Majestät des Königs begab, um auch von diesem auf die huldvollste Art empfangen und begrüßt zu werden. Dorn's interessante Cantate aber hat sich nicht allein eines allgemeinen Beifalls zu erfreuen gehabt, auch unser kunstliebender König hat dem Componisten den Auftrag ertheilt, eine Wiederholung derselben im Schlosse zu Sanssouci zu veranstalten.

Auf ähnliche Weise wurde unser noch immer rüstig schaffender Friedrich Schneider, welcher am

11ten Juni sein Weltgericht in der Garnisonkirche aufgeführt hatte, zum Könige des am 14ten und 15ten Juni hier und in Potsdam stattgehabten Liederfestes gemacht. Ein von Stawinsky gedichtetes und von Julius Schneider, dem Neffen des gefeierten Meisters, componirtes „Willkommen" begrüßte die Sänger des Provinzial-Liedertafel-Bundes am 14ten Juni in Berlin. Vertreten waren folgende Städte: Cöthen, Dessau, Halle, Magdeburg, Zerbst, Barby, Wusterhausen, Lübeck, Riga und Berlin, der letztere Ort durch die ältere und jüngere Liedertafel und den Liederverein. Mit Enthusiasmus wurden in dem erwähnten Willkommen die folgenden Verse aufgenommen:

Vor Allen grüß' ich noch den theuren Meister,
Den greisen Stifter von dem Sängerbund!
Wie er beim Weltgericht beschwor die Geister,
So that Er's auch in frohen Weisen kund!
Wer sollte Friedrich Schneider wohl nicht kennen,
Sein Name hat gar guten, hellen Klang! 2c.

Am Morgen des 15ten Juni, vom schönsten Wetter begünstigt, begab sich die etwa aus 300 Personen bestehende Gesellschaft mit einem Extra-Dampfzuge nach Potsdam, um dort die in herrlichster Blüthe stehenden Gärten von Sanssouci zu durchwandern. Huldvoll begrüßten die jetzt daselbst residirenden Majestäten, der König und die Königin, den Sängerbund und seinen greisen Stifter, als dort die Gesänge gen Himmel erschallten. Ein Mittagessen im Schützenhause und eine Wasserfahrt nach Glienicke beendeten das heitere Fest, dem wir bei künftigen Wiederholungen, um Unannehmlichkeiten wie jene des zweiten Tages zu vermeiden, nur noch einen für Ordnung bei Stellung der Tafeln und für genießbare Weine sorgenden verantwortlichen Tafelmeister wünschen. Mit besonderer Liebe wurden die von Allen gekannten Gesänge: „Hoch lebe deutscher Gesang" von Friedrich Schneider, „Haltet Wacht" von Zöllner, „Singet dem Gesang zu Ehren" von C. M. v. Weber (?), „Haltet Frau Musika in Ehren" von Rochlitz, „Was ist des Deutschen Vaterland" von G. Reichard, und mehrere der Mendelssohn'schen Lieder für vier Männerstimmen ausgeführt; es fehlte nicht an Toasten aller Art in Versen und in Prosa, an Sonnenschein, Einigkeit und Humor, und wir schließen unseren Bericht mit dem herzlichen Wunsche, daß allen hervorragenden, gediegenen deutschen Männern eine ähnliche Anerkennung werden möge, wie dem hier genannten würdigen Paare, und daß noch recht viele solcher gemüthlichen Liederfeste in allen deutschen Gauen gefeiert werden mögen. C. F.

Aus Magdeburg.

C. A. Mangold's „die Hermannsschlacht", aufgeführt am 12ten Mai.

Unsere vierundzwanzig, jährlich feststehenden Abonnementconcerte, welche sich bisher namentlich durch die trefflichen Leistungen unseres aus funfzig bis sechzig Personen bestehenden Orchesters auszeichneten, standen im letztverflossenen Winter leider, und zwar deswegen denen früherer Jahre nach, weil, auf einen Befehl des bekannten Directors Eicke, sämmtliche Theatermusiker, und, vermöge des kurz vor Beginn der Concerte stattfindenden Ausmarsches unseres Militärs, die im Concertorchester beschäftigten zahlreichen Oboisten aus demselben ausscheiden mußten. Nur mit der größten Mühe war es daher dem Dirigenten, Musikdir. Mühling, möglich, trotz dieser herben Verluste, uns jedes Mal eine vollständige Symphonie vorzuführen, bis, freilich erst ziemlich am Schluß der Saison, die früher hier stehenden Infanterie-Regimenter, Nr. 26 und 27, zurückkehrten, und durch ihre trefflichen Musikchöre unser Concertorchester wieder complettirten.

Hierdurch wurde es denn auch möglich, das schon seit Anfang des Winters vorbereitete, oben genannte Werk endlich mit großartiger Besetzung in unserem, für musikalische Aufführungen sich trefflich eignenden Rathhaussaale dem harrenden Publikum vorzuführen. Die Hermannsschlacht bietet des Interessanten und Schönen sehr viel, und wird, so ausgeführt, wie es an oben genanntem Tage der Fall war, gewiß nicht verfehlen, überall einen günstigen Eindruck zu machen. Wenn genannte Composition sehr bedeutende Gesangsmittel in Anspruch nimmt, sowohl was die Besetzung der Solopartien, als der mächtigen Chöre, unter denen sich mehrere für vier Damen- so wie für vier Männerstimmen befinden, betrifft, so ist es doch besonders das Orchester, welchem der Componist, namentlich in den vielen, großartigen Recitativen und Melodramen, eine sehr, sehr schwierige Aufgabe gestellt hat. Unser Orchester hat mit rühmenswerthem Eifer und großem Geschick seinen Part glücklich durchgeführt; und da die Gesangsoli, nämlich: Siegmar (Baß), Hermann (Tenor), Thusnelda (Sopran), Alrunia (Alt) und Varus (Baß), wahrhaft trefflich besetzt waren, und eben so die Chöre, namentlich aber die schönen Nummern für vier Männerstimmen, mit Feuer, Leben und großer Präcision vorgetragen wurden, so, glauben wir, kann der Componist mit der Ausführung seines Werkes vollkommen zufrieden sein. Schließlich aber müssen wir auch unserem verehrten Jul. Mühling, welcher, wie schon so oft, auch bei den so erschwerenden Verhältnissen des vergangenen Winters, und bei Gelegenheit der Aufführung der

Hermannsschlacht wieder seinen Beruf zur Leitung größerer Musikaufführungen so glänzend bewährt hat, Dank sagen für seine unausgesetzte Thätigkeit, welcher Magdeburgs zahlreiche Verehrer der Tonkunst so manchen hohen Genuß verdanken.

S.

Aus Hannover.

Das Gesangfest der vereinigten Liedertafeln Norddeutschlands.

(Schluß.)

Am ersten Festtage, am 8ten Juni, 7 Uhr Morgens versammelten sich die Liederbrüder vor dem Bahnhofe und weihten den Festtag durch drei herrliche geistliche Lieder ein. Dann setzte sich der Zug nach dem Lieferthurme in dem nahgelegenen Wald von Eilenriede in Bewegung, wo das Frühstück eingenommen werden sollte. Die treffliche Küche und entsprechende Gesänge, worunter ein hübsches Jagdlied, von den Braunschweigern vorgetragen, verfehlten nicht, die beste Stimmung überall zu verbreiten. Hierauf begaben sich die Liederbrüder in ihre Quartiere, und fanden sich um 1 Uhr zu dem Hauptconcerte im Hoftheater wieder ein. Schon die Wahl des Dirigenten in der Person des Hrn. Marschner und der Name Conradin Kreutzer, für dessen Wittwe der Ertrag des Concerts bestimmt war, mußte von günstiger Bedeutung sein. Diesem entsprach auch die Auswahl und Ausführung der Gesangstücke in vollstem Maaße. Den Anfang machte die königl. Kapelle mit der Ouvertüre zu Leonore von Beethoven in glänzender Weise: es folgte der Sachsenchor aus dem Templer und der Jüdin und der reizende Chor: „Es zittert im Frühroth vor Freuden die Welt“ aus derselben Oper. Dann folgten Schäfer's Sonntagslied: „Das ist der Tag des Herrn“ von Kreutzer und Meeresstille und glückliche Fahrt von Fischer, letzteres ohne gehörige Präcision. In der darauf folgenden Introduction aus dem Templer und der Jüdin sangen die Soli (den Braci und Bois Guilbert) die Hofopernsänger Sowade und Conradi. — Auch die Kapelle (C-Dur) von Kreutzer fiel sehr gut aus. Den Schluß bildete der Festgesang „an die Künstler“ von Mendelssohn. — Die Versammlung war sehr zahlreich und glänzend, auch der König und der Kronprinz fehlten nicht; beim Eintritt in die Loge ward der König mit allgemeinen lautem Hoch begrüßt, das Orchester fiel mit rauschenden Tusch ein und begleitete den Gesang der Versammlung „Heil unsern König Heil.“

Nach Beendigung des Concerts ward für das nächste Jahr der Ort zur gemeinsamen Festfeier bestimmt, und nach kurzer Besprechung Bremen festgesetzt. Am Nachmittage (3 Uhr) begann, wiederum in den festlichen Räumen Tivolis, die Mittagstafel. Die Sänger nahmen an fünf großen Tafeln Platz, mit dem besten Eifer, neben dem Gesange auch die Freuden der Tafel walten zu lassen; die Wenigsten waren indeß im Stande, dies lobenswerthe Bestreben auszuführen. Zahllose Gerichte ließ der Gastgeber freilich vorbei passiren, doch die wenigsten genießbar, und den trefflichen Spruch non multa sed multum scheint er so wenig zu kennen, als seine Bedeutung. Während der Tafel wurden neben den gemeinschaftlichen Gesängen von den verschiedenen Liedertafeln einzelne Gesänge vorgetragen: manche recht gelungen; die Bestrebungen der Detmolder Liedertafel, ein komisches Lied vorzutragen, mißglückten durchaus.

Am Abende erfreuten sich die Sänger im königl. Hoftheater an Schakspeare's genialer Dichtung: „Ein Sommernachtstraum“. Die phantastischen Tändeleien der Elfen und die derben Späße Zettels und seiner plumpen Genossen verfehlten nicht, ihre oft erprobte magische Wirkung auf die Zuhörer auszuüben: und Mendelssohn's gelungene Composition hob bei der trefflichen Ausführung der Elfenchöre und den anerkannten Leistungen der königl. Kapelle das ganze romantische Gemälde.

Die Versammlung sollte nach dem Programm am Montag um 7 Uhr Morgens beginnen: es ward dies indeß insoweit abgeändert, als zuvor erst um 8 Uhr auf besondern Wunsch Sr. Majestät ein Ständchen gebracht, und drei Lieder vorgetragen wurden. Auch dem Kronprinzen, dessen Sinn für Musik und Compositions-Talent in der musikalischen Welt bekannt ist, ward vor seinem Palais auf dem Waterloo-Platze von den gesammten Liederbrüdern eine Morgenmusik gebracht, welcher Sr. königl. Hoheit und die Kronprinzessin mit ungetheilter Aufmerksamkeit auf den Balkon zuhörten; die Kapelle von Kreutzer ward unter den gesungenen Piecen mit besonderem Wohlgefallen aufgenommen.

Im festlichen Zuge geordnet zogen hierauf die Liederbrüder vom Waterloo-Platze nach dem Bahnhofe; zwei Locomotiven, mit Kränzen reich behangen, führten die Gäste nach dem nahe gelegenen Herrenhausen, zu seinen dichten und schattigen Gehegen, mit dem herrlichen Palmenhause, das den Eintretenden unwillkürlich in die Wunder der Tropenwelt versetzt, mit seinen reichen Gewächshäusern, und dem aus Marmor aufgeführten Mausoleum. Hier ward im königl. Orangerie-Saale das Frühstück eingenommen, an dem jetzt auch die Wilden Theil nehmen durften, so daß hier das Fest einen mehr volksthümlichen Charakter erhielt. Zu den einzelnen Sehenswürdigkeiten Herrenhausens,

die wir vorhin schon nannten, war den Sängern der Zutritt gestattet, nur das Mausoleum mit Rauchs unvergleichlicher Marmor-Statue der verstorbenen Königin blieb ihnen verschlossen. Viele schöne Gesänge wurden hier ausgeführt, auch machte Hr. Nölle aus Osnabrück, seit Jahren ein gern gesehener Gast bei den Liederfesten, sein Talent für humoristische Vorträge geltend. In einer launigen Rede stattete er Bericht ab von seinem Söhnchen Hermann, welcher das Glück hat, einige 50 Liederbrüder zu seinen Pathen zählen zu können.

Bei der letzten Versammlung auf dem Tivoli um 3 Uhr zum Mittagsmahle, hatte die Zahl der Liederbrüder sich schon bedeutend verringert, und die hier ausgeführten Gesänge bedürfen keiner weiteren Erwähnung, da sie fast nur alte bekannte Lieder waren, und zum Theil sehr schlecht executirt wurden, namentlich das Lied: „Großmutter will tanzen".

Am Abend wurde im königl. Theater Hans Heiling aufgeführt, eine Oper, welche in ihrer dämonischen Färbung nicht verfehlte, einen gewaltigen Eindruck auf die Zuhörer zu machen. Hr. Steinmüller gab den Hans Heiling vortrefflich. — Hiemit endigte das schöne Fest. An musikalischen Genüssen gestattete es unbedingt eine reiche Ausbeute; indeß ward einestheils durch den gänzlichen Ausschluß der Wilden, anderntheils durch die Größe der Stadt die gemüthliche Seite des Festes nicht wenig beeinträchtigt; und bedauern wir, daß wir dem für das nächste Jahr gewählten Fest-Orte, Bremen, in dieser Hinsicht kein günstigeres Prognostikon stellen können.

— von der Weser —

Kleine Zeitung.

Hannover, im Juni. Bevor sich die Räume unsers Hoftheaters für die diesjährige Saison schlossen, erfreuten wir uns noch eines in demselben gegebenen sehr genußreichen Concertes. Hr. Wilhelm Heinemeyer, kaiserl. russischer Kammermusikus und Sohn unsers hochgeachteten Flötisten, dessen Ruf im deutschen Vaterlande, England, Rußland, Dänemark und Holland ein festgegründeter ist, kehrte nach längerer Abwesenheit zum Besuche in die Heimath zurück. In zwei Phantasien eigener Composition zeigte der junge Künstler einen schönen hellklingenden Ton, bedeutende Fertigkeit, Reinheit und feurig belebten Vortrag. In einem Concertino von dem Altmeister Fürstenau, von dem Concertgeber und dessen Vater vorgetragen, wußte der Erstere sich auf das Beste neben dem vollendeten Künstler zu behaupten, und rauschender, einstimmiger Beifall lohnte diesem wohl selten in solcher Vollkommenheit gehörten Zusammenspiel. Einige ausfüllende, nicht hervorragende Gesangsstücke übergehen wir, und erwähnen nur noch, daß unsere treffliche Kapelle uns durch die leider längere Zeit nicht gehörte C-Moll Symphonie von Beethoven einen hohen Genuß verschaffte, indem wir uns nicht erinnern dieses erhabene Kunstwerk je vollkommener von der ersteren gehört zu haben. — Unsern vaterländischer Künstler, vielleicht schon wieder in die nordische Kaiserstadt zurückgekehrt, begleiten unsere besten Wünsche für sein ferneres Wohlergehn, und hoffen wir bei erneuter Wiederkehr keinen Unterschied mehr zwischen Vater und Sohn zu finden, wozu des letzteren schönes Talent und strebsamer Fleiß in jeder Hinsicht berechtigen.

Vermischtes.

An dem Sängerfeste in Passau am 5ten und 6ten Juli hatten sich 79 Gesangsvereine betheiligt. Der Wiener Männergesangverein trug bei den Wettgesängen den Sieg davon. Gesungen wurden von ihm „Liebe" von H. v. Fallersleben und Lachner, „Widerspruch" von Fr. Schubert, und das erste der „Müllerlieder" von Zöllner. Den zweiten Preis errang der Linzer, den dritten der Salzburger Gesangverein.

Musikdir. W. Tschirch in Liegnitz hat ein neues Werk in ähnlicher Weise wie seine „Nacht auf dem Meere" beendet, „der Sängerkampf," für Männerstimmen Solo, Chor und Orchester.

H. Marschner hat eine Oper „Austin" vollendet.

Ein thematisches Verzeichniß sämmtlicher im Druck erschienenen Werke Beethoven's ist bei Breitkopf und Härtel erschienen. Ebendaselbst erscheint demnächst eine Pianoforte-Sonate von Ritter, die schon früher als sehr beachtenswerth von uns bezeichnet wurde. Eine zweite Sonate hat der fleißige Componist vor kurzem beendet.

Druckfehler-Berichtigungen. Bd. 35, Nr. 1, S. 9, Sp. 2, Z. 5 v. o. fehlt das Wort nicht zwischen Altposaune und so, so daß der Satz lauten muß: „Fast in allen neuern Opern vermag der Posaunist die obere Posaunenstimme auf der Altposaune nicht so zu blasen" ꝛc. — Auf S. 10. Sp. 1, Z. 9 v. o. nach dem Worte ist fehlt die.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Instructives.

Für Pianoforte.

Ferd. Schulz, Op. 18. Zwölf Uebungsstücke für angehende Clavierspieler. Heft 1. Berlin, Damköhler. 10 Sgr.

Für Lehrende und Lernende brauchbar und instructiv. Wir vermissen indeß in diesem selbst so kleinen Heftchen eine strenge systematisch-technische Reihenfolge, die doch ein wesentliches Element eines jeden Uebungswerkes sein muß. In vorliegendem Hefte stehen die einzelnen Uebungsstücke, die an und für sich nicht ohne Werth, und einzeln als recht gute Vorlegeblätter gebraucht werden können, nicht nur nicht in irgend einem technischen Zusammenhange, sondern die auf einander folgenden Nummern gehören, ihrer Form nach, oft den verschiedensten Schwierigkeits-Standpunkten an. Nr. 1 ist für einen Spieler, der noch auf dem niederen Standpunkte von Nr. 2 steht, viel zu complicirt und zu schwierig. Dasselbe gilt noch mehr von Nr. 3, eine an und für sich sehr hübsche Uebung, die aber, nach dem in Nr. 2 angenommenen Standpunkte, geradezu gar nicht in dieses Heftchen gehört. Nr. 4 und 6 entsprechen eher dem Zwecke, und sind für Anfänger um so mehr zu empfehlen, als sie technischen und musikalischen Werth vereinigen.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

A. Conradi, Op. 23. Fantaisie pour le Piano sur des motifs de l'opéra Norma de Bellini. (Compositions brillantes pour Piano, Nr. VI.) **Berlin, Damköhler. $\frac{2}{3}$ Thlr.**

Wiederum eines jener zahllosen Potpourris, die unter dem stolzen Titel „Phantasie" den Markt der Musikwelt überschwemmen. Das Ganze ist weiter nichts als eine gehalt- und geistlose Bearbeitung bekannter Bellini'scher Melodien, die noch dazu geschmacklos und unclaviermäßig genannt werden muß.

L. Horwitz, 64stes Werk. „Sonst und Jetzt". Zwei Bagatellen in Tanzform für das Pianoforte. Berlin, Damköhler. $7\frac{1}{2}$ Sgr.

Zwei hübsche charakteristische Bagatellen, melodiös und claviermäßig geschrieben. Der Componist hat seine im Motto gestellte Aufgabe ziemlich gut gelöst. Wir empfehlen dieses Heftchen Liebhabern der besseren Unterhaltungsmusik.

G. Kuhe, Op. 28. Six Pensées musicales pour le Piano. **Wien, Mechetti. 25 Ngr.**

Sechs geschmackvolle claviermäßige Tonstücke, jedem Spieler, der noch auf dem Standpunkte mittlerer Ausbildung steht, zum Studium zu empfehlen. Vorzugsweise heben wir unter den einzelnen Nummern dieses Heftchens die Nr. 1. La Melancolie, Nr. 3. La Violette, Nr. 6. L'impatience, hervor. Es sind dies insbesondere drei gute charakteristische Tonstücke, voll musikalischen Gehalts, geeignet zur höheren Ausbildung im Vortrag und Auffassung.

W. Kuhe, Op. 28. Erinnerung an Ober-Oesterreich. Salonstück für Pianoforte. Wien, Mechetti. 15 Ngr.

Ein unbedeutendes Opus, das kaum den Ansprüchen des seichten Dilettantismus genügen dürfte, ist voller Trivialitäten und erhebt sich nie über das Gewöhnliche.

Tänze, Märsche.

C. Mäder, Wander-Lieder, Walzer für Pianoforte. (Neueste Berliner Lieblingstänze, Nr. 3.) Berlin, Damköhler. 5 Sgr.

Nicht besser und nicht schlechter als andere Fabrikate der Art. Der Componist nimmt vom Anfange herein einen gesuchten melodiösen Anlauf, sinkt aber nur zu bald, namentlich in dem weit ausgesponnenen zweiten Theile, zu einer Mattigkeit und Erschlaffung herab, die er selbst durch die keckten, freiesten Harmoniesprünge nicht beleben kann.

Lieder und Gesänge.

Dreschke, Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Magdeburg, Heinrichshofen. Nr. 2, $7\frac{1}{2}$ Ngr. Nr. 3, 10 Ngr.

Sind als bloße musikalische Versuche zu betrachten, die sich freilich in noch ziemlich schülerhaften Barockheiten ergehen und von Musik nur äußerst wenig durchblicken lassen.

G. A. Petzoldt, Op. 6. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleit. des Pfte. Leipzig, Whistling. 15 Ngr.

Diese Lieder bieten, selbst vom mild-beurtheilenden Standpunkte aus betrachtet, bloße anfängerische Arbeit; neben dem Mangel an Talent steht ihre Behandlung unter dem Dilettantenniveau. Der Componist muß erst mehr lernen, bevor er sich an die Oeffentlichkeit wagt.

G. A. Petzoldt, Op. 4. Fünf Lieder für eine und

zwei Singstimmen mit Begl. des Pfte. (Zum Besten der Familie Lortzing.) Leipzig, Whistling. 10 Ngr.

Der Zweck heiligt das Mittel, meint vielleicht der Componist dieser Lieder, der ein gutes Herz haben mag, aber uns mit verdammt bedenklichen Spenden seiner Liedermuse regalirt. Einer weiteren kritischen Besprechung wollen wir uns im Interesse des Componisten entheben, und ihm neben der Bemerkung, daß es außer dem $\frac{6}{8}$Tact noch viele andere Arten giebt, das zu bedenken geben, was bei seinem Op. 6 eben gesagt worden ist.

G. A. Petzoldt, An die Schleswig-Holsteiner. Gedicht von Fr. Notter, für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. (Zum Besten der Schleswig-Holsteiner.) Leipzig, G. Matthes. 3 Ngr.

Ein Gelegenheitsstück, das ein nüchterner Patriotismus gemacht hat!

W. Spiegel, Das sterbende Kind; Du solltest mein eigen sein. (Liederbuch, neueste Sammlung auserwählter Lieder, Nr. 25 u. 26.) Für eine Singstimme mit Begleit. des Pfte. Berlin, Damköhler. à 5 Sgr.

Zwei kleine unbedeutende Gaben, sangbar und leicht ausführbar, aber ohne weiteren Inhalt.

J. C. Metzger, Op. 6. Der Herr von Zavelstein. Komisches Trinklied für eine Baßstimme mit Begl. des Pfte. Wien, Glöggl. 15 Kr.

Ein hübsches, nicht ohne Humor gemachtes Trinklied; in einer fröhlichen Gesellschaft wird es seine Wirkung nicht verfehlen.

Ed. Biehl, Op. 6. Drei Lieder: Die Thräne, Gondomello, Liebeslied, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Hamburg, Niemeyer. $\frac{1}{4}$ Thlr.

Nicht ohne Anflug von Besserem; die Melodien haben wenigstens Wärme und Ausdruck, wenn auch ihre Sprache zu verallgemeint ist. Die Behandlung im Technischen ist gut und verräth Geschicklichkeit.

L. Kreutzer, Lied nach altdeutscher Weise von Freih. v. Feuchtersleben, für eine Singstimme mit Begleit. des Pfte. Wien, Glöggl. 15 Kr.

Das Lied (dasselbe, das Mendelssohn componirt) hat Empfindung und Ausdruck in recht einfacher Weise, wenn schon nicht neu und besonders tief erfaßt, aber doch innig und herzlich. Gegen den Schluß erinnert es etwas an das Mendelssohn'sche.

C. Gräfin Schlick, Op. 3. Reiters Abschied von seinem Roß. Lied für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Wien, Glöggl. 30 Kr.

In die Gefühle eines Reiters sich zu versetzen, der von seinem Rosse Abschied nimmt, mag der Dame etwas schwer geworden sein. Man merkt, wie sie sich in das Pianoforte hineinhämmert, um etwas Entsprechendes zu finden; die Melodie will aber nicht kommen.

Ed. Willvonseder, Zwei Lieder: „Ist es Wonne, ist es Schmerz", „Sagen", für eine Singstimme mit Begleit. des Pfte. Wien, Glöggl. 30 Kr.

Das erste Lied ist nicht ohne Ausdruck, aber trivial; das zweite „Du bist wie eine Blume" ein schwacher Versuch, Dichterworte mit musikalischer Prosa zu erklären.

Intelligenzblatt.

Es geschieht sehr häufig Nachfrage, ob die älteren Bände der „Neuen Zeitschrift für Musik" nicht zu einem ermässigten Preise zu beziehen sind. In Folge dessen habe ich mich entschlossen, den an mich übergegangenen 22sten—31sten Band, früherer Ladenpreis à Band $2\frac{1}{2}$ Thlr., auf $1\frac{1}{6}$ Thlr. pro Band herabzusetzen.

Diese Bände sind durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu dem herabgesetzten Preise zu beziehen.

Leipzig, den 15. Juli 1851.

Bruno Hinze.

Die in Paris mit ausserordentlichem Beifall aufgenommene Oper, welche jetzt auch mit Mlle. Alboni in London einstudirt wird,

Das Orangenkörbchen (*La corbeille d'Oranges*)
Oper in 3 Akten von Scribe, comp. von ***Auber,***

haben wir mit ausschliesslichem Verlags- und Eigenthumsrecht für Deutschland und den österreichischen Kaiserstaat erworben.

Hr. Grünbaum liefert die deutsche Bearbeitung, Ouverture und einzelne Nummern sind erschienen. Nur die von uns bezogenen Partituren berechtigen zur Aufführung.

Berlin, ***Schlesinger***'sche Buch- u. Musikhdlg.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin. P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
J. Fischer in Prag. G. u. B. Westermann in New-York.

Fünfunddreißigster Band. **№ 4.** Den 25. Juli 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Zeitsinniges.*)

Von Dr. Eduard Krüger.

Unter unseren Zeitlichgesinnten äußert sich seit einigen Jahren das Bestreben, in Kraft der Kritik ein Neues Zeitgemäßes hervor zu rufen, und also denjenigen Strebungen, die im letzten Jahrzehend von der Hegelschen Linken in unsere Kunst eingedrängt sind, einen breiteren Grund und festeres Ziel zu geben. Es ist Pflicht, den kritischen Gespenstern auf den Leib zu gehen, um etwa zu sehen, ob Fleisch und Blut in ihnen ist, und was sie Lebensfähiges bringen mögen. Dazu giebt näheren Anlaß ein längerer Aufsatz Uhlig's über Instrumentalmusik in Kolatschek's deutscher Monatsschrift (1851, Januar Heft I. S. 40). In diesem Aufsatze werden wir belehrt, daß es der bisherigen Musik oft an sinnlicher Schönheit gefehlt habe, daß es Augenmusik gebe, für welche eine gewisse Seite Musiker zu schwärmen heuchle, daß Beethoven erst mit der sechsten Symphonie den rechten Standpunkt, nämlich den socialen, gefaßt habe, daß die Symphonie überwiegend rhythmischer, das Geigenquartt harmonischer, die Claviersonate virtuosischer Natur sei ꝛc. Neben diesen radical neuen Gedanken finden sich zu Anfang und Ende einige gelindere, faßliche, dem gemeinen Menschenverstand nähere, über All-Kunst und Virtuosität.

Ehe wir diesen positiven nicht ganz verwerflichen Sätzen nachgehen, betrachten wir jene negativen: nicht weil sie in sich bedeutend sind, sondern weil ihre leere Eitelkeit ihnen zeitsinnige Anhänger erworben hat, und diese eitle Jüngerschaft dem Gedeihen der Kunst verderblich zu werden droht. Denn mit jenen Sätzen, allgemein gesagt, ist nichts gefördert: daß es Künst-

*) Wir haben obigen Artikel unseres geschätzten Mitarbeiters aufgenommen, obschon wir nicht überall einverstanden sind. Der uns nicht bekannte Aufsatz, der von demselben hier bekämpft wird, ist nicht ein in dies. Bl. veröffentlichter; er ist zudem nicht für Musiker, sondern, wie aus der Tendenz des Blattes, worin er veröffentlicht ist, erhellt, für das größere Publikum bestimmt. Schon diese beiden Umstände sind, unserem Dafürhalten nach, von dem Hrn. Einsender nicht genug berücksichtigt, und geeignet der Sache eine andere Wendung zu geben. Leicht geschieht es ferner, daß man sich ein falsches Bild von einer Persönlichkeit entwirft, wenn man dieselbe nur aus ihren schriftlichen Aeußerungen kennt. Hr. Dr. K. scheint Hrn. T. U. sich als einen Gegner Bach's, als einen solchen vorzustellen, der von dem Altmeister in übergroßer Neuerungslust sich gänzlich abwendet. Damit aber würde dem Letzteren, der zu seinem Privatgenuß sich gerade vorzugsweise mit Bach beschäftigt, gar sehr Unrecht geschehen. — Was R. Wagner betrifft, so haben wir uns schon neulich (Nr. 25 des vor. Bandes) darüber ausgesprochen, und auch auf obigen Artikel hingedeutet. — Eine Verständigung hält nicht schwer unter Männern, die vorurtheilslos und ohne Rechthaberei nur dem Dienst der Sache sich widmen. Fällt dann auch wohl ein etwas gereizt klingendes Wort, so wird dies leicht verziehen. — Abgesehen endlich von allem Persönlichen, so leiht der obige Artikel den Zweifeln und der Unklarheit Vieler in Bezug auf Wagner'sche Ansichten eine Stimme, und es läßt sich daran eine weitere Erörterung knüpfen. In diesem Sinne war er uns vorzugsweise willkommen. D. Red.

ler gegeben habe, die nichts von der Kunst wußten — die zwar getreulich wissen, wie es im Lande der Kunst zugeht, ja eine Badereise dahin gemacht haben, aber niemals drin gelebt und gelitten — nun diese Wahrheit ist uns kund gewesen aus Aristoteles früher als aus Uhligs Excerpten. Aber daß insbesondere S. Bach gerechnet wird unter jene Verbrecher, die in das Reich der Schönheit einschwärzen: „Unsinnlichkeit, contrapunktische Rechenexempel, Augenmusik" — diese dreiste Behauptung wird bei jedem, der Bach an eigner Haut erlebt hat, ein sonderbares Lächeln erwecken, und wir sprechen mitleidig: Herr vergieb ihnen, sie wissen nicht was sie thun. Denn jedem Kenner Bachs müßte es doch bekannt sein, daß S. Bach Quintenfolgen auf dem Papiere gebraucht, dem Auge unerträglich, die dem Ohre doch sehr schön klingen; daß seine besten Vocalien von gewaltiger sinnlicher Schönheit sind (z. B. Hirte Israel u. a.) daß die sogenannten „Rechenexempel" doch so verdammt schwer zu rechnen sind, daß zwar mancher Gimpel einen straußischen Walzer, manch lieber Dilettant eine Beethoven'sche Sonate auswendig weiß, sehr wenige Künstler aber eine Bachische Fuge . . . und wo man glaubt, mit Rechnen zu genügen, allerdings dummes Zeug heraus kommt. „Contrapunkt — Kunterbunt" ist zwar ein gar hübsches Wortspiel: nur leider wird es Einem bei dem gelehrten Geschwätze weit mehr „kunterbunt" zu Muthe, als bei dem tiefsinnigen Messiasamen, das alle Welt versteht und das zu Herzen geht, obgleich — (oder weil?) — es sehr contrapunktisch zusammengefügt ist. Wer im Händel und Bach nur Rechnung und Augenmusik gefunden, ist nicht werth beide zu hören; ihm geziemts, zu berechnen, wie Meierbeer seine Wirkungen berechnet, und Berlioz, Wagner, David sich gar oft verrechnet haben. Und wem Mozart scheint „hübsch gemacht" zu haben (S. 46), der mache Hübsches, und traure, daß ihm der Geist jugendlicher Liebesschönheit nicht aufgegangen ist.

„Weniger Geist und Glauben, mehr menschliche Musik!" so fordert dieselbe Stimme (44), die im Christenthume nichts weiter entdeckt hat als Kreuzigung des Fleisches (42). Daß aber allein in Geist und Glauben die Sinnlichkeit verklärt und zu ewiger Schönheit gehoben, damit jedoch zugleich menschlich werde — dieses übersieht der Zeitsinnige, der in der alten „Kunst der Künstlichkeit — den Wald vor Bäumen" nicht sieht (43). Diese Redensart ist sehr treffend anzuwenden auf das ganze vermeintlich philosophische Räsonnement, das uns u. a. belehrt, die Harmonie sei Product der Melodie (43), der Vocalität liege Melodie, der Instrumentalität dagegen Rhythmik zu Grunde (42) u. s. w. Gewiß heißt dieses den Wald, nämlich das Ganze, nicht sehen vor den Bäumen, nämlich den Einzelheiten. Unser „dummer Pöbel" sieht immer noch mehr als manche Gelehrte, wenn er sich im Herzen freut an schöner Tongestalt, die ihn verfolgt und Tag und Nacht begleitet. Derselbe dumme Pöbel hat auch zuweilen die Grille, Mozart's Opern schöner zu finden als Wagner's; wenigstens sind es nicht allein die „Musikprofessoren" (47), die sich verschworen haben, den Don Juan zu preisen.

Welcher Gestalt nun aber — nach abgethaner, ja bespöttelter C-Moll-Symphonie! (49) — die sechste Symphonie von Beethoven den „socialen" Reihen eröffne, die neunte gar intim socialistisch gesinnt sei (51): darüber uns zu belehren hat Hr. Uhlig gänzlich unterlassen, was um so mehr zu beklagen ist, als uns andern Böotiern das alljährliche Einlernen neuer Terminologien ein wenig schwer fällt. Alle Sprache ist bildlicher Natur, mithin auch die philosophische; aber auch: alle Sprache hat ihren eigentlichen Ausdruck im eigentlichen Gebiete, an dem nicht gerückt und gerüttelt werden darf, wenn man ehrlich belehren will. Man hat es z. B. in der Politik sehr übel genommen, wenn das monarchische Ständewesen bildlich mit einem patriarchalen Haushalt verglichen ward. Warum thut man nun solches in unsrer Kunst, und fabelt alle Tage von aristokratischer, monarchischer, socialer ꝛc. Musik? Sollen jene Worte nicht blos die Ohren melken, sondern ehrlich etwas bedeuten, so erläutere man, ob jene bildlichen Termini zu verstehen sind vom Inhalt oder vom Ausdruck? Ist z. B. der Inhalt social, das würde etwa heißen: ein allgeselliges, allmenschliches Wesen sei darin dargestellt, nachgebildet. Oder es gilt von der Wirkung, vom Ausdruck? so würde etwa die 6ste und 9te Symphonie von aller Welt leichter verstanden, wäre allmenschlich im Verständniß? Nein, das ist nicht so. Die 1ste, 2te und 5te Symphonie sind leichter im Verständniß, daher auch lieber und häufiger gehört. Also das erste, der Inhalt? Ich weiß nicht, was unsre neue kritische Schule damit meint. Ich erinnere mich, daß Uhlig mit einer Unfehlbarkeit, darum man einen Hegeliter beneiden möchte, vor einiger Zeit in diesen Blättern sagte, die Ideen der ꝛc. Symphonien seien so klar, daß sie nur ein Böotier nicht begriffe: er sagte so, aber vergeblich suchten wir bei ihm zu finden, welche Ideen: keine hat er nachgewiesen.

Der einzige klare und wahre Gedanke steht am Schlusse jener Abhandlung, wo die Virtuosität in der Eitelkeit ihres Selbstgenusses gestraft wird; hier hätte jenes Wort Aristokratie einigen Sinn; denn gewiß ist die öde Bewunderung geistloser Mechanik ein sehr aristokratisches, richtiger oligarchisches Vergnügen, das nicht dem Volke, dem socialen Bedürfnisse zu lieb erfunden ist. Diese Klage ist gerecht und bereits öf-

ter dagewesen; hoffen wir, daß der Geist der Zeit überwinde, was unwahr ist, heiße dieser Geist nun social oder menschlich.

Nun aber die andere Thesis, deren wir zu Anfang erwähnten. Sie ist von Bedeutung, eine ächte Zeitstimme, die sich wohl oder übel Gehör erzwingt, ja schon erzwungen hat. Eine Idee von tiefer und unbestreitbarer Wahrheit, deren Realität das Ziel aller Kunst wäre, scheint sich darzulegen in dem Satze: „Es soll eine All-Kunst werden" der uns schon länger in diesen Blättern beschäftigt hat. Dieser Satz will sagen: Es genügt nicht, im Einzelnen künstlerisch zu wirken, z. B. ein paar widerstrebende Liedlein zu singen ist kein Drama; eine Reihe selbst schöner Melodien ohne vernünftigen Text macht nur halbe Wirkung; wir wollen, daß Wort und Ton gänzlich übereinstimme, und nicht dies allein, sondern Handlung, Wort und Ton, — Bühne und Sänger sollen einander dergestalt entsprechen, daß eine wahre Einheit werde in der Schönheit des Tones und der handelnden Menschen: dieses wäre die erhöhete Kunst, jene All-Kunst der Zukunft.

In diesen Worten ist der Grundgedanke jener Zeitstimme dargelegt, welche nicht lediglich der Tonkunst, nicht lediglich der Bühne, der Dichtung, sondern allen gemeinsam geholfen will, damit das Zeitalter der socialen Kunst möglich werde. Ich hoffe richtig verstanden zu haben, und fühle die Pflicht, im Namen der alten besonderen Künste das Wort zu nehmen.

Keineswegs jedoch im Sinn der todten Sonderbarkeit, der Losgerissenheit aller Geistesgebilde, wie sie der prüfende Verstand zuweilen nöthig hat. Denn jene Einheit und Allheit der Empfindung und Darstellung ist es allerdings, was die wahre Kunst von Alters her erstrebt hat. In einfältiger Zeit bei einfältiger Kunst wars eher möglich, diese Forderung bis in die kleinsten Glieder des Technischen herab zu erfüllen. Der Rhapsode, der Minstrel singt sein Heldenlied zur Harfe; Ton, Bild und Wort stimmen gänzlich in Eins: selbst wir Spätgeborene vermögen das nachzufühlen bei den homerischen Gesängen; auch bei den ossianischen fühlten wirs einst, doch die sind nun bereits der Kritik anheim gefallen, wir dürfen uns nur noch heimlich freuen. — Ferner die griechische Tragödie: da war jedes Wort, jede Sylbe, so erzählt die begeisterte Sage, in sich und mit den Gegenstande übereinstimmend; die Chorgesänge hatten zwar musikalische Begleitung, aber niemals zum Schaden, immer zur Erhellung der Worte; und der Bühnenschmuck, die Masken und Decorationen brachten nichts mehr und nichts weniger als die Leiblichkeit zu jenen geistigen Elementen, nicht Amüsement, nicht Balletunzucht, nicht Zerstreuung, sondern Einheit. Schade, daß wir ein ganzes Bild jener Schönheit nur mühsam aus philologischen Reminiscenzen zusammen lesen, und daß O. Müllers und Wieselers Aufhellungen über die antike Bühne nicht lediglich Schönes zur Darstellung bringen. — Sodann die griechischen Wettspiele, die mittelalterlichen jeux floraux, die Schultage der Meistersänger — von allen diesen schwebt der Erinnerung ein Bild vor, das eben durch die Ferne schöner, wolkenduftiger, einheitlicher werden muß. Suchen wir aber jene Bilder zu reproduciren, wie Mendelssohn die Antigone, dann zeigt sich im Einzelnen die Schwierigkeit: die Sprödigkeit des Stoffes sperrt sich gegen jene ideale Einheit, die uns allerdings als ideales Ziel aller künstlerischen Wirkung erscheint.

(Schluß folgt.)

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen ꝛc.

Chorgesänge ohne Instrumentalbegleitung. Heft 1. Religiöse Gesänge für gemischten Chor, von deutschen und niederländischen Meistern des 16ten, 17ten und 18ten Jahrhunderts. Herausgegeben von H. M. — Hannover 1851.

Die vorliegende Sammlung ist, wie das Titelblatt weiter angiebt, nach römischen Handschriften und anderen Quellen zum Gebrauch von Dilettanten und für die Mitglieder der Hannoverschen Singakademie herausgegeben. Für ungeübte Partiturleser sind in Clavierform die Stimmen in zwei Reihen mit neueren Schlüsseln übersichtlich dargestellt. Den lateinischen Texten ist eine Uebersetzung beigefügt, außerdem Nachweisung der Quellen und biographische Notizen. Die Absicht ist, für strebsame Singvereine classisches Material aus älteren und neueren Werken theils vorübend theils erfüllend darzubieten. — Diese Absicht ist vollkommen erreicht, und gewiß werden die Mitglieder jenes Vereins, denen zunächst diese Blätter gewidmet sind, außer der dauernden Erinnerung an schöne Stunden auch Belehrung und Fortschritt schöpfen in den vollständig gegebenen, sauber gestochenen, und in modernen Schlüsseln und Tactarten dem Verständniß entgegen gebrachten Partituren.

Von demselben Herausgeber, der seinen Namen bescheidentlich verschweigt, sind noch zwei andere Sammlungen, zum Theil aus alten Quellen oder aus persönlichem Erlebniß geschöpft:

Spanische und portugiesische Lieder für eine oder zwei Stimmen, mit deutscher Uebersetzung. — Hannover 1846.

Zwölf vierstimmige Gesänge älterer Meister. — Hannover 1846.

beide ebenfalls prächtig ausgestattet, das letztgenannte mit hübschen Miniaturen in den Anfangs-Uncialen. Ob alle drei im Buchhandel zu haben sind, ist uns nicht bekannt, doch wahrscheinlich. Die letzgenannte Sammlung enthält außer einigen bekannten Sätzen von Palestrina, Nanini, Josquin de Pres, S. Bach noch den altrömischen Hymnus: O Roma nobilis, von Baini wirksam gesetzt, und außerdem einiges Neuere von Mozart und Hummel. — Weit reicher und bedeutender ist die neueste (obengenannte) Sammlung, der wir auch in weiteren Kreisen und zu gleichem Zwecke Verbreitung wünschen. Fünf Stücke sind aus Winterfelds Sammlungen entlehnt (von Eccard, Gabrieli, Haßler, Prätorius); zweie (von S. Bach und M. Haydn) aus älteren bekannten Sammlungen.

Neu mitgetheilt nach römischen Handschriften sind zwei Sätze von Palestrina, einer von Anerio, einer von Arcadelt. In dem ersten Palestrinischen Satze: Miserere mei Domine, der übrigens den bekannten feierlich hellen Ton des Meisters zeigt, fällt sonderbar auf der zu Anfang des zweiten Theiles frei eintretende Tritonus in der Septime auf D. Sollte dies ächt sein, oder ein Irrthum in der Abschrift obwalten? — Der zweite Satz, in moderner Weise als H-Moll geschrieben, ist sehr schön, klangvoll und reich gesetzt zu den Worten: Care Jesu, amor meus, veni ad me. Erwünscht wäre, die Versetzung genannt zu sehen; wahrscheinlich ists modus aeolius transpositus. — Auch der folgende Satz von Anerio, ist mit Versetzung geschrieben; wohl aus dem modus mixolydius. Er hat den milden weichen Charakter, der auch sonst Anerio auszeichnet. — Von dem wenig bekannten Arcadelt ist ein Ave Maria mitgetheilt, das in gar eigner, kindlicher, fast neckischer Weise, mit ungewöhnlicher Melodie in kurze volksthümliche Perioden eingetheilt, fast aus dem Tone seiner Zeit (1550) heraus zu treten scheint.

Möchte es dem Herausgeber gefallen, die Fragen und Zweifel, die wir aufwerfen mußten, zu erledigen! Wir sprechen diesen Wunsch aus auch zum Gedeihen der Sammlung, der wir aufrichtig den besten Erfolg wünschen.

Emden, 1sten Juni 1851. E. Krüger.

Bücher, Zeitschriften.

Febus, System der Tonlehre. — Wien, 1850. Verlag von Wallishausser. (Ohne Preisangabe.)

Ein Werkchen, das zunächst Dilettanten, überhaupt Solche angeht, die über das theoretische Wesen der Musik, die sogenannte Tonwissenschaft Belehrung wünschen. Der Verf. hat laut Vorwort auf systematische Darstellung seines Gegenstandes und zugleich auf Gemeinfaßlichkeit besonders Rücksicht genommen. Für den ersten Umstand spricht schon die vorangestellte, auf den ersten Blick etwas frappant erscheinende Uebersicht: Einleitung, über Musik im Allgemeinen. Der Tonlehre allgemeiner Theil: vom Tone an und für sich. Nr. I. Tonentstehung, A) Singinstrumente, a) Blasinstrumente: 1) Sprachorgan, 2) Orgel, 3) Clarinette (vertritt alle übrigen Blasinstrumente), — b) Streichinstrumente: 1) Violine, 2) Streichzither, 3) Aeolsharfe. B) Klanginstrumente a) mehrtönige: 1) Pianoforte, 2) Harfe, 3) Guitarre — b) eintönige: 1) Pauken, 2) Trommel, 3) Triangel. — Die Nr. II: Tonbewegung im Raume und in der Zeit, so wie der Tonlehre besondere Theil vom Tone in seinen Verbindungen, ingleichen Nr. III und IV. Tonintervalle und Tonaccorde will Ref. nicht weiter so im systematischen Detail berühren, sondern gleich auf einzelne Punkte eingehen. In der Einleitung wird die Musik erwähnt als Bildungsmittel, agens der Geselligkeit, Born des reinsten sinnlichen Vergnügens, Einflußmittel auf geistige und körperliche (!) Krankheiten. Wo bleibt hier das rein geistige Vergnügen? — Bei der Beschreibung der Violine fehlt der Balken. Die Clavierspieler werden sich verwundern, wenn hier das Pianoforte Solchen zugewiesen wird, die in der Musik ohne sonderlichen Mühaufwand Genuß finden wollen, daß ferner weder ein besonderes musikalisches Gehör (? mag sein, aber denn doch Tactgefühl) noch außerordentlicher Fleiß gefordert wurde, (!) um in kurzer Zeit darauf etwas leisten zu können. Die Begründung der Tonleiter, die als eine dem Ohre gut klingende, als in der Natur unsers Gehörsinnes gleichsam begründete Reihenfolge der Töne aufgestellt wird, ist nicht stichhaltig und folgerecht. Es mußte hier von einem wirklichen Ton-System, mit Bezug auf ältere dergleichen die Rede sein. Die Molltonleiter mit erhöhter 6ter und 7ter Stufe ist nicht die der neuesten Zeit, sondern umgekehrt die mit bloß erhöhter 7ter Stufe. — „Wir gelangen zu dem Begriff eines Tactes", soll heißen: des Tactes, weil vom Tact im Allgemeinen die Rede ist. Auf der allgemeinen Noteneintheilungstabelle findet sich eine originelle, den Schüler offenbar verwirrende Eintheilung der Viertelnote in 2, auch

3 Achtel, ferner in 4, auch 5, 6, 7 Sechzehntheile (!!), 8 Zweiunddreißigtheile. Bei der ganzen Pause ist übersehen, daß sie eine relative Länge hat, d. h. diese von der vorgezeichneten Tactart erst empfängt, folglich nicht immer $\frac{4}{4}$ gelten kann. Auch ist eine förmliche (unnütze) Pauseneintheilungstabelle gegeben. Die Ausdehnung der Intervalle bis zur Quintdecime (Doppeloctave) ist zu weit und die hierauf folgende Intervallentabelle zu unklar. Bei der Dissonanz hätte für die altherkömmliche Erklärung: unangenehmer oder Uebelklang, lieber: drängender, spannender Accord gebraucht werden sollen, indem sonst leicht eine falsche, unnatürliche Aversion davor entspringt, vor der schon Vogler mit seinem wenn auch etwas sonderbaren Ausdruck „Unterhaltungssiebende" (Dominantseptimenaccord) verwahren wollte. Bei der umfassenden Aufzählung der Dissonanzen fehlen: die überm. Secunde, Quinte, Sexte und Octave, verminderte Septime, große und kleine None, ingleichen alle die als harmoniefremde Töne gebrauchte Vorhalte oder Durchgänge. Ueberhaupt fehlen auch gänzlich diese zwei letzten. Seite 106 steht: „Auch hier läßt sich eine Dissonanz als die Grundlage aller übrigen anerkennen, nämlich die Secunde, aus deren Umkehrung die Septime und aus deren dreifacher Zusammensetzung die verminderte Quinte entsteht." Hier ist 1) das Allgemeine geradezu mit dem Besondern vermischt, 2) bildet die große Secunde (die man erst zu errathen hat) in ihrer Zusammensetzung erst den Tritonus oder die überm. Quarte, die obwohl dem Klange, aber doch dem Begriffe nach, und das ist doch die Hauptsache, noch lange keine verm. Quinte ist. Wird überhaupt dieser nicht festgehalten, so stürzen alle Unterschiede, alle Schranken zusammen. So steht z. E. c cis und c des = einer kleinen Secunde angeführt ꝛc. — Die Nr. IV mit der Ueberschrift Tonaccorde beginnt: „durch die gleichzeitige und sinnige (?) Verbindung zweier oder mehrerer Intervalle ergiebt sich aber nunmehr ein Accord, der in seiner reinsten und einfachsten Form zuvörderst blos Dreiklang ist." (!) — Septimenaccorde werden blos drei gegeben: c e g h, c e g b und cis e g b, „betrachtet man nun" heißt es hier, „jeden einzelnen Ton eines Accords als eine für sich bewegliche und selbstständige Stimme, so gelangt man nothwendig zu dem Begriff von einer Bewegung des Accords." Dieser wichtige Gegenstand ist denn doch etwas zu kurz motivirt und für den Schüler, der eben nicht nothwendig zu dem Begriff gelangen kann, etwas übers Knie gebrochen. — Am zweckmäßigsten für die Modulation wird der verminderte Septimenaccord genannt. In allen Beispielen der Cadenz wird die Septime des dem Schluß vorangehenden Dominantaccordes in die Höhe geführt, und doch heißt es einige Seiten weiter: die kleine Septime drängt bei unverändertem Grundton (?) nach abwärts.

In der Ausdrucksform begegnet man auch einigen Sonderbarkeiten, z. E. Kasten der Violine für den alt-bekannten Kunstausdruck: Corpus. — Die Saiten werden um eine Schraube (statt Wirbel) gewickelt. — Schmaler und breiter Ton statt kurzer und langer. — Quer statt Pianoforte in Tafelform. — Octave hergeleitet von octo, Tact von tango, tegi (!).

Als Anfang d. W. sind die Abbreviaturen und andre der Kunst eigenthümliche Ausdrücke gegeben.

Bei aller plangemäßen Ordnung enthält das Werk neben den wirklichen Wahrheiten, wie man aus Obigem ersehen, auch so manche scheinbare, in der That auch manches Irrthümliche. Und letztere sind eben an einem Lehrbuche ein Hauptgebrechen, wogegen einmal Gottfried Weber in einer Schrift „über den musikalischen Lehrjammer" eiferte und seine „allgemeine Musiklehre" schrieb, welche nebst Fr. Schneider's „Vorschule der Musik" noch als ein Musterwerk der Art dasteht. Nichts desto weniger ist indeß der gute Wille und das Streben des Verf. anzuerkennen, da es immer kein leichtes Unternehmen ist, eine allgemeine Tonlehre zu schreiben, welche für ihren Gegenstand umfassend, verständlich und consequent erscheinen soll. Nur hätte der Genannte unter den systematisch geordneten Wahrheiten mehr prüfen und feilen und, vielleicht irren wir wohl nicht, sich mit deren Veröffentlichung mehr Zeit nehmen sollen. (Nonum prematur in annum!) Der übrige Theil d. W. erscheint praktisch und faßlich und vermag sich hierdurch schon gemeinnützig zu machen.

Dessau. Louis Kindscher.

Entgegnung.

Auf das kurze Wort, welches vor längerer Zeit der Unterzeichnete in dies. Bl. einrücken ließ für einen großen Todten, der sich nicht mehr vertheidigen kann gegen ungerechte Angriffe, hat vor Kurzem Hr. Louis Kindscher in Dessau in Beckers Namen in dems. Bl. geantwortet. Eine Widerlegung enthält jedoch diese Antwort nicht. Wir geben zu, daß C. F. Becker sämmtliche Orgelcompositionen Fischer's kennen, resp. schätzen gelernt haben möge; allein vom Kennen zum Gönnen ist doch noch ein Schritt, und es ist, um mit Hr. Kindscher zu reden, wenigstens Unsinn, mit großem Nachdruck etwas zu behaupten, was Niemand in Abrede gestellt hat. Daß Hr. C. F. Becker in seiner Recension es nur auf die Choralharmonisirungen abgesehen, war sehr wohl schlüßlich zu erkennen; aber daß er sei-

nem Angriffe den Schein giebt, als ginge er auf das ganze unsterbliche Werk, das war's, was ich nicht billigen konnte. Endlich aber ist und bleibt die angebliche Entdeckung des Hr. Becker ohne Werth und Bedeutung, und die mehrfache Uebereinstimmung der Harmonisirungen bei Kittel und Fischer rechtfertigt noch nicht den harten Schluß, daß der Meister, welcher in der Zeit seiner Reife seinen Lehrer entschieden übertraf, von ihm gestohlen habe. Hr. Kindscher aber hat Becker's Behauptung nur wiederholt und weder besser begründet, noch die entgegenstehende Ansicht befriedigend widerlegt. Wenn übrigens Hr. K. am Schlusse erklärt, daß der unmittelbar Betheiligte (Hr. B.) das Wort zu nehmen aus besonderen Gründen verschmäht haben möge, so befinden wir uns nunmehr mit Hrn. Kindscher in derselben Lage.

Halberstadt, am 20sten Juni 1851.

Kriebitzsch, Seminarlehrer.

Aus Dresden.

Diesmal berichte ich zunächst nur, um mit einer Schaar von Gästen aufzuräumen, die während der Zeit der Urlaube gleich einer Heuschreckenüberschwemmung unser Theater heimgesucht hat. Dabei war es vornämlich erbaulich, diese Gäste genau in den nämlichen Opern auftreten zu sehen, die hier seit Jahren schon abgespielt worden sind. Man gab seit Ostern von Opern: Martha viermal, Don Juan dreimal, Johann von Paris zweimal, Robert der Teufel zweimal, die Hugenotten, Stradella, die Nachtwandlerin, der Freischütz, die Regimentstochter; neu einstudirt: Lucia von Lammermoore zweimal, die Vestalin zweimal, die Entführung aus dem Serail zweimal, das Nachtlager in Granada.

Es gastirten: Frl. Büry aus Prag als Lucia und Martha, eine gut gebildete Coloratursängerin mit nicht sehr starker Stimme aber bedeutender Höhe und Gesangsfertigkeit, — sie wurde engagirt; Hr. Becker aus Hamburg als Lord Asthon und Don Juan, ein Bariton mit weniger Stimme als Theaterroutine, — er wurde ebenfalls engagirt; Hr. Damcke als Johann von Paris, ein bekannter, sehr mäßiger Tenor, der hier gar nicht befriedigte; Hr. Draxler aus Wien als Bertram und Marcel, ein ebenfalls bekannter, vorzüglicher Baß, dem es an Anerkennung nicht fehlen konnte; Hr. Künzel aus Linz als Stradella, ein Tenor, nicht der Erwähnung werth, Hr. Quint aus Leipzig als Tonio desgleichen; Hr. Staudigl als Lord Asthon, Plumkett und Osmin. Ueber Staudigl ein Wort des Lobes sagen, hieße Eulen nach Athen, Deputirte nach Erfurt, Hunde nach Bautzen, Mucker nach Berlin, Wasser ins Meer tragen: das Dresdner Publikum sah und hörte ihn zum ersten Male — leider! muß man hinzusetzen, denn vor 20 Jahren mag allerdings noch mehr an und von ihm zu sehen und zu hören gewesen sein.

Don Juan wurde mit etwas modificirtem Höllenspuk gegeben: die ausgestopften Bälger waren nicht mehr zu sehen. Als Donna Elvira hörten wir dagegen an der Stelle der Frau Krebs die Damen Bunke und Schwarzbach. — Die Vestalin hatte man zur „Erinnerung an den Componisten" nach einer 7jährigen Ruhe wieder neu einstudiert: die Besetzung der Rollen war nur zum Theil genügend. Die HH. Tichatscheck und Mitterwurzer (Licinius und Cinna) lösten ihre Aufgaben auf eine sehr befriedigende Art; Frl. Bunke (Julia) war weder ihrer äußeren Erscheinung noch ihrer künstlerischen Mittel nach für die schwierige dramatische Gesangspartie recht geeignet, so anerkennenswerthen Fleiß sie auf dieselbe auch verwendet hatte; Frau Krebs (Oberpriesterin) ließ in Einigem, Hr. Kremenz (Pontifex) in Vielem zu wünschen übrig. Unter solchen Umständen behauptete die Oper sich nicht auf dem Repertoir. — Lucia von Lammermoore wurde nach fünfjähriger Ruhe zum ersten Male in deutscher Sprache gegeben. Frl. Büry zeigte sich in der Titelrolle von ihrer vortheilhaftesten Seite; auch Hr. Himmer als Edgard fand hier vielfache Gelegenheit, seine schöne Stimme im besten Lichte erscheinen zu lassen. — Bei Gelegenheit der Regimentstochter wurde ein alter Theaterwitz aufs Neue zur rührendsten Wahrheit. Die Rolle des Tonio gab der Leipziger Quint; die Aufführung der Oper fiel auf den zweiten Pfingstfeiertag. Nun ist es männiglich bekannt, daß die „schöne Gegend", durch welche unser Elbflorenz sich auszeichnet, namentlich zur Zeit des Pfingstfestes zum Gegenstande naher und ferner Bewunderung wird. Selbst der sehr absonderliche Sommer, in welchem wir gegenwärtig zu leben das Unglück haben, vermochte nicht, die „ferne" Bewunderung auszuschließen. Auch Leipzig stellte diesmal, wie immer, ein beträchtliches Contingent an Bewunderern unserer „schönen Gegend". Die Leipziger aber sind durch ihre Werthschätzung alles Dessen, was sie selber besitzen, in der ganzen Welt bekannt. Was war daher natürlicher, als daß an einem nicht eben sommerlichen Feiertage das Gastspiel ihres Quint sie zu hellen Haufen in das Theater lockte? Ich brauche nun blos der Wahrheit gemäß zu berichten, daß Hrn. Quints Tonio eine schwache, eine sehr schwache, ja eine äußerst schwache Leistung war, daß aber dennoch am Schlusse der Vorstellung von einigen Seiten „Bravo! Quint heraus! Hierbleiben!" und zwar auf eine Art und Weise erscholl, die der

Dresdner zahmen Art und Weise völlig entgegengesetzt war, um — sofort verstanden zu werden. Es wird diese neue Feindseligkeit der Leipziger gegen die Dresdner schwerlich zur Tilgung des alten Grolls zwischen den beiden Schwesterstädten beizutragen vermögen. — Die Entführung aus dem Serail wurde nach mehrmaliger Ankündigung mit Hülfe des Hrn. Staudigl endlich doch noch zur Wahrheit. Neben ihm wirkten Frl. Schwarzbach als Constanze mit vielem und verdientem Beifall, Hr. Himmer (Belmont) unter gebührender Anerkennung und Frl. Bredo in mehrfach unzureichender Weise. Die Oper hatte ebenfalls gegen 6 Jahre geruht und wurde mit Freuden begrüßt, obschon voraus zu sehen ist, daß sie sich nicht auf dem Repertoir behaupten wird, da ihr Stoff denn doch zu veraltet ist. — Das Nachtlager in Granada ist trotz der reizenden, frischen und liebenswürdigen Musik Kreutzer's doch eine über alle Maaßen langweilige Oper. Dieser Umstand und die Besetzung der Hauptrollen mögen die Schuld davon tragen, daß nach einer mehr als achtjährigen Ruhe die Oper schon bei ihrer ersten Vorstellung ein leeres Haus vorfand und schwerlich eine Wiederholung erleben wird. Frl. Bredo bewies als Gabriele ihre vollständige Unfähigkeit für erste Partieen, Hrn. Becker fehlte auch als Jäger jener gewisse poetische Reiz in Erscheinung, Haltung und Gesang, welcher z. B. die dramatischen Leistungen unseres anderen Barytons, des eben in Berlin gastirenden Hrn. Mitterwurzer auszeichnet. Den meisten Beifall in der ganzen Oper erhielt das vom Hrn. Concertmeister Schubert allerliebst vorgetragene Violinsolo. Wir verdanken das Engagement der eben erwähnten ehemals Hamburger Sänger dem unverwüstlichen Patriotismus ihres Landsmanns am Kapellmeisterpulte, eben so die Aufführung von Opern, in denen namentlich sie Beschäftigung finden. Es dürfte jetzt, nach dem Verlaufe des ersten Jahres Karl Krebsischer Wirksamkeit, wohl an der Zeit sein, auf diese Wirksamkeit einen kurzen Rückblick zu werfen. Was recht ist, muß man loben: es ist nicht zu läugnen, daß Hr. Krebs viele Opern neu einstudirt und dadurch eine gewisse Abwechselung in das sonst oft gar eintönige Repertoir unseres Theaters gebracht hat. Verhehlen darf man jedoch nicht, daß er einigermaßen Unglück bei allem guten Willen hatte und seine Hamburger Begriffe vom Operngeschmack hier keinen rechten Anklang finden wollten. Wir verdanken ihm eine einzige neue Oper: Nabucodonosor, die nur vier Vorstellungen erlebte und deren voraussichtlicher Nichterfolg nur einem „Hamburger" zweifelhaft sein konnte. Neu einstudirt hat Hr. Krebs in dreizehn Monaten elf Opern, nämlich: die Regimentstochter, Wilhelm Tell, die Hugenotten, Robert der Teufel, die weiße Dame, die Zauberflöte, die Nachtwandlerin, Don Juan, Lucia von Lammermoore, die Vestalin, das Nachtlager in Granada. Die meisten dieser Opern sind entweder nach einigen Vorstellungen wieder vom Repertoir verschwunden (Tell, Zauberflöte, Vestalin), oder entbehrten gleich von vornherein des Reizes der Neuheit, weil sie nur ganz kurze Zeit geruht hatten (weiße Dame, Hugenotten, Robert), oder gehörten endlich unter die schon vor Jahren zur Gnüge abgespielten Tageserzeugnisse der Opernmuse (Regimentstochter, Lucia, Nachtwandlerin). Nicht aber durch einen steten Wechsel von hinreichend gekannten Tagesopern kann dem Repertoir unserer Bühne aufgeholfen werden, sondern nur durch den bleibenden Gewinn der besten Werke der ganzen Gattung. Gluck'sche Opern scheinen dem Hrn. Krebs böhmische Dörfer zu sein, von denen keine Kunde nach Hamburg gedrungen ist. Unter Wagner hat hier in einem Zeitraume von wenigen Jahren Armide funfzehn und Iphigenie in Aulis zehn Vorstellungen erlebt; Euryanthe und Oberon kamen damals fast nie vom Repertoir. Durch die häufigen Vorführungen der Opern Glucks, Weber's und Wagner's hat das Dresdener Publikum allerdings einen anderen Begriff von einer großen Oper erhalten, als es im Nabucodonosor wiederfinden mochte. Nun fehlen uns freilich im Augenblicke die Armiden, Iphigenien, Euryanthen und Rezien, trotzdem wir sechs Sängerinnen besitzen, die erste Partien singen. Ehe hierin aber keine gründliche Veränderung vorgenommen wird, dürften auch alle Anstrengungen des Hrn. Krebs vergeblich sein. Die Studien einer Anfängerin wie Frl. Bredo oder die Reste einer Frau Kapellmeisterin wird das hiesige Publikum niemals mit seinem schweren Gelde bezahlen wollen. So haben wir jetzt ein stärkeres Opernpersonal als kaum jemals, ohne daß weder bedeutende Werke, noch auch die aufgeführten Opern in durchweg befriedigender Weise zur Darstellung gebracht würden. Es mag (unter solchen Umständen) der Merkwürdigkeit wegen ein Namensverzeichniß unseres Opernpersonals hier folgen.

Wir haben im Augenblicke blos fünf Damen für erste Partieen: Frl. La Grua, Frau Krebs-Michalesi, Frl. Bunke, Frl. Schwarzbach, Frl. Büry, — unter ihnen keine einzige „erste" Sängerin; vier Damen für zweite Partieen: Frl. Schmidt, Frl. Bredo, Frl. Thiele, Frau Kriete; wir haben unter diesen neun Sängerinnen keine, die auch nur annäherungsweise den Platz einer Soubrette ausfüllte. Wir haben ferner einen Heldentenor: Hr. Tichatscheck, einen Schmachttenor: Hr. Himmer und einen zweiten Tenor: Hr. Rudolf; zwei Barytonisten gleicher Stellung: Hr. Mitterwurzer und Hr. Becker; zwei erste Bässe; Hr. Dalle Aste und Hr. Kremenz, einen zweiten Baß: Hr. Abiger, einen Buffo:

Hr. Räder, eine leidliche Anzahl dritter und vierter Bässe und Tenöre — Anfänger und Aufhörer. Da diese Kräfte unmöglich ausreichen, ein befriedigendes Opernrepertoir herzustellen, so muß zuweilen sogar die indische Magie aushelfen: wer in der letzten Maiwoche das Unglück hatte, nach Dresden verschlagen zu werden, der konnte wohl sechs Vorstellungen des Gauklers Herrmann im Theater erleben, aber weder ein Schauspiel, noch eine Oper.

L—i.

Aus Detmold.

Der letzte Bericht, welchen Ihr Blatt über die hiesigen Musikzustände enthielt, schloß, so viel Referent sich erinnert, mit der Erwähnung der Sommerconcerte, welche seit einigen Jahren regelmäßig im Saale des Bergmann'schen Kaffeehauses veranstaltet werden. Nachdem der Cyclus dieser Concerte gegen Ende des Sommers vor. J. beendet war, folgte eine musikalische Pause von einigen Wochen, wonach dann wieder die Reihe der Winterconcerte am 30sten October eröffnet wurde. Jeder Bewohner Detmolds, welchen irgend nur ein wahrhaft musikalisches Interesse beseelt, muß diese Zeit mit Freuden begrüßen, und daß dies wirklich der Fall ist, bezeugen die fast regelmäßig stark besuchten Logen und Sperrsitze des Schauspielhauses, dessen Bühne zu einem Concertsaale umgestaltet wird. Die ersten acht Abonnementsconcerte, vom 30sten October bis zum 18ten December, brachten dieses Mal manches Neue, welchen Genuß man nicht nur dem tüchtigen Orchester und dessen unermüdlich thätigen Dirigenten, sondern auch dem hiesigen Singvereine verdankte, dessen ausdauerndem Fleiße es gelang, uns Mendelssohn's „Walpurgisnacht" in guter Execution vorzuführen. Sodann kamen außer den Beethoven'schen Symphonien noch zwei von Gade und Mendelssohn zur Aufführung, Werke, welche freilich schon früher hier vorgekommen sind, aber dennoch noch immer gerne gehört werden. Dieses Verlangen nach der Wiederholung neuerer Werke müssen wir als ein Zeichen von einem richtigen musikalischen Geschmacke bezeichnen: die Aufmerksamkeit, welche man neueren Symphonien &c. bei ihrer ersten Aufführung widmete, mochte nicht hinreichen, um deren Geist und ganzes Wesen vollkommen zu erkennen, man mußte daher das Bild des Seelenlebens, welches der Componist dem geistigen Auge darbot, wieder und wieder schauen, bis alle Züge deutlich erkannt und der Phantasie eines jeden aufmerksamen Beobachters vollkommen eingeprägt waren. — Um nun in der Kürze eine genügende Auskunft über das hiesige musikalische Leben zu geben, mögen hier die Programme der einzelnen Concerte verzeichnet werden. I. 1) Jubel-Ouvertüre von Weber; 2) Solo für Flöte von Molique (vorgetragen von Hrn. Heindl aus Sondershausen); 3) Solo für Horn von Eißner (vorgetr. von Hrn. Cordes); 4) Solo für Flöte von Böhm (Hr. Heindl); 5) Ouvertüre zur Sirena von Auber; 6) Harold-Symphonie von Berlioz. II. 1) Ouvertüre zur Faniska von Cherubini; 2) Solo für Clarinette von Neumann (Hr. Meier); 3) Solo für Cello von Kummer (Hr. J. Schmidt, vulgo „Caeserio"); 4) Ouvertüre zu den lustigen Weibern &c. von Nicolai; 5) Symphonie von Gade. III. 1) Ouvertüre zu Genoveva von Schumann; 2) Solo für Flöte von Reinisch (vorgetr. von demselben); 3) Solo für Geige von Beethoven (Kapellmeister Kiel); 4) Symphonie in B-Dur von Beethoven. IV. 1) Ouvertüre von Weber; 2) Solo für Oboe von Braun (Hr. Knorr); 3) Solo für Geige von Lipinsky (Hr. Bargheer); 4) Ouvertüre zu den lustigen Weibern &c.; 5) Symphonie in A-Moll von Mendelssohn. V. 1) Ouvertüre „im Hochland" von Gade; 2) Solo für Horn von Gallay (Hr. Cordes); 3) Solo für Geige von David (Hr. Schormann); 4) die Walpurgisnacht von Mendelssohn. VI. 1) Ouvertüre zu Oberon von Weber; 2) Solo für Geige von Kalliwoda (Hr. B. Schmidt, Bruder vom Hrn. Caesario); 3) Potpourri für Flöte von Reinisch (derselbe); 4) Der Carneval von Venedig von Ernst (Hr. B. Schmidt); 5) Ouvertüre zu Feensee von Auber; 6) Symphonie in C-Moll von Beethoven. VII. 1) Ouvertüre zum Freischütz von Weber; 2) Solo für Clarinette von David (Hr. Richter); 3) Solo für Geige von Spohr (Hr. Bargheer); 4) Dithyrambe von Schiller, componirt für Männerchor und Orchester von Rietz, gesungen von der hiesigen Liedertafel; 5) Symphonie in D-Dur von Beethoven. VIII. 1) Ouvertüre von Berlioz; 2) Solo für Oboe von Kiel (Hr. Gehrold; 3) Solo für Violoncell von Servais (Hr. J. Schmidt); 4) Ouvertüre zum Wasserträger von Cherubini; 5) Die Walpurgisnacht von Mendelssohn. — Nach Beendigung dieses Concertcyclus war vor der Hand keine Aussicht auf die Eröffnung eines zweiten vorhanden, dafür erwartete man aber mit dem Beginn des neuen Jahres, daß das Schauspielhaus wiederum für Schau- und Lustspiele, so wie auch wohl für kleinere Opern geöffnet werden würde. Alles war hierzu vorbereitet, die Gesellschaft des Hrn. Pichler war angekommen, und der Tag der ersten Aufführung bestimmt, da erscholl plötzlich die Trauerkunde von dem Tode des aufrichtig verehrten Landesherrn von Munde zu Munde, — Sang und Klang verstummte, die Bühne wurde sofort geschlossen. Nach Ablauf der drei ersten Monate dieses Jahres, die mit Recht der Trauer um den hohen dahin Geschiedenen

gewidmet waren, wurde Mozarts **Requiem** aufgeführt und ein kleiner Cyclus von Concerten angekündigt, deren Inhalt folgender war: I. 1) Ouvertüre von Hiller; 2) Solo für Clarinette von Weber (Hr. Meier); 3) Solo für Geige von Ernst (Hr. Spormann); 4) Ouvertüre zur Stummen von Portici von Auber; 5) Symphonie in Es-Dur von Beethoven. II. 1) Ouvertüre von Saloman; 2) Solo für Clarinette von George (Hr. Richter); 3) Solo für Geige von Spohr (Kapellmeister Kiel); 4) Ouvertüre von Feska; 5) Symphonie in C von Mozart. III. 1) Ouvertüre von Thomas; 2) Lied von Kiel für Baryton (Hr. Rohdewald); 3) Solo für Flöte von Tulou (Hr. Meier II); 4) Esmeralda, Lied für Baryton (Hr. Rohdewald); 5) Symphonie in A-Dur von Beethoven. Zwei Tage nach diesem letzten Concerte gab eine junge reisende Künstlerin, **Joh. Bierlich** (Violinistin), ein anderes (am 4ten April d. J.), welches mit Unrecht nur schwach besucht war. Die junge Dame zeigte eine solide Schule, Sicherheit und Gewandheit im Spiel, besonders in der Bogenführung, und bewährte diese Eigenschaften in vier Solopiecen (1. Variationen in E von Beriot, 2) Adagio von demselben, 3) Phantasie von Haumann und 4) Carnaval von Venedig von Ernst). — Im Verlauf des letzten Jahres verließ uns Hr. Hofmusikus **Landowsky**, wie es schien, nur zu dem Zwecke, um sein Glück auf Reisen zu versuchen. Die Stelle desselben (I Geige) wurde jedoch bald darauf durch Hrn. **Bargheer** aus Bückeburg wieder besetzt, der seine Anstellung hieselbst, wenn Referent nicht irrt, der Empfehlung Spohr's verdankt. Die Tüchtigkeit dieses neuen Orchestermitgliedes bewährte sich recht bald, und auch im Solospiel legte derselbe wiederholt Probe von seiner gründlichen Schule ab. Augenblicklich befindet sich Hr. Bargheer in Brüssel, um seine Studien unter Beriot's Leitung weiter fortzusetzen. Hoffentlich werden wir denselben recht bald wieder bei uns begrüßen können. — Seit einigen Wochen haben die Sommerconcerte im Bergmann'schen Locale wieder begonnen, die, wie früher, neben guten Ouvertüren und Symphonien auch andere leichtfertige Musikstücke bringen, was Jedermann, der die Verhältnisse kennt, nur billigen wird. — Neben diesen guten musikalischen Genüssen möchte nur noch Eins zu wünschen übrig bleiben, was wenigstens während des Herbstes und Winters Manchem recht willkommen sein würde, nämlich: **ein tüchtiges Streichquartett.** Ballaste von Quartetten ruhen hier oder dort in dick bestaubten Schränken und nur dann und wann werden einige Hefte vorgezogen, um vier musikhungrige Seelen in stiller Zurückgezogenheit zu erfreuen. Gut so! mögen sie jetzt nur noch ihr Licht unterm Scheffel lassen und gehörig in Stand setzen, aber es auch dann später hervorziehen, damit auch Anderen diese Genüsse zu Theil werden können. Es würde ja nicht schwierig sein, ein passendes Local zu einer Quartettsoiree und einige zwanzig Abonnenten zu finden, durch deren Beiträge die Mühe der Musiker belohnt und die Kosten für Heizung, Licht 2c. gedeckt würden. Sollte sich nicht gleich künftigen Herbst ein Anfang hiermit machen lassen? Wir wollen es wünschen! — Unsere Liedertafel, jetzt unter der Leitung des ungemein eifrigen Hrn. Dr. **Heinrichs**, zeigt bei den schönen Sommertagen eine lobenswerthe Thätigkeit und erfreut durch ihre Chöre „Zahme" und „Wilde" (die, Gott sei Dank, hier auch noch Sinn für Musik haben und kundgeben dürfen, so daß man es vernünftiger Weise verschmäht, etwa durch derbe „Feuerspritzenmänner" sie, dieses „musikalische Wild", von den musikalischen Gehegen fern zu halten; ungehindert dürfen sie sich nahen und es ist, so viel Referent weiß, bis jetzt noch kein Fall vorgekommen, daß „wilde musikliebende Damen oder Herrn" den „Zahmen" irgend gefährlich gewesen wären oder sie in ihren musikalischen Andachten gestört hätten). Besonders scheinen Compositionen launigen Charakters den Sängern wohl zu gelingen. Daß man seit einiger Zeit mehreren Chören eine Begleitung von zwei chromatischen Hörnern, einem Tenorhorn und einem Bombardon beigegeben hat, kann man, besonders bei Waldpartien 2c. vollkommen billigen. Einige andere Piecen müssen freilich, damit jedes Instrument in seiner besseren Tonreihe in Anspruch genommen werde, transponirt und so ohne Gesang ausgeführt werden, doch verfehlen auch diese umgearbeiten Musikstücke nicht, den besten Eindruck zu machen. — Wir wünschen dem ganzen Vereine der Liedertäfler das beste Gedeihen!

H. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Frl. **Liebhardt**, früher von Cassel aus in dies. Bl. öfter genannt, hat als Martha in Wien sehr gefallen.

Hr. **Salomon**, früher in Leipzig, jetzt in Berlin, ist nach Paris gereist. Es ist ihm von der großen Oper daselbst die Aussicht eröffnet worden, im nächsten Jahre bei derselben zu debütiren.

In Hamburg sang Hr. **Mitterwurzer** aus Dresden den Hans Heiling. Marschner war gegenwärtig.

Auszeichnungen, Beförderungen. **Tichatschek** hat vom Großherzog von Meklenburg-Strelitz das Ehrendiplom als Kammersänger erhalten.

Vermischtes.

Leipzig. Musikdir. Schlösser aus Darmstadt und dessen Sohn, Hr. Adolph Schlösser aus Frankfurt a. M. weilten einige Tage hier, um sich mit unseren musikalischen Zuständen bekannt zu machen. Leider trafen dieselbe in eine Zeit, wo, außer in Gartenconcerten, in dem sonst so musikreichen Leipzig fast kein Ton erklingt, und die meisten unserer Künstler abwesend sind. Hr. Schlösser, der Vater, arbeitet gegenwärtig an einer Oper „Benvenuto Cellini". Ein Singspiel von ihm „Capitain Hector", sowie ein Melodram „die vier Jahreszeiten" kamen in den letzten Jahren in Darmstadt zur Aufführung.

Roger aus Paris, gegenwärtig in Frankfurt a. M. hat in Berlin einen so ungemessenen Beifall gefunden, daß er bereits im September dahin zurückkehren wird, wo er auf die Dauer eines Jahres engagirt ist. Zuvor wird er noch in Hamburg und Dresden singen.

Meierbeer hat eine komische Oper vollendet. Die Hauptrolle darin ist für Frau Sontag geschrieben. Das Werk, welches der Componist für sein bestes hält, wird zuerst in Paris zur Aufführung kommen. Scribe hat wieder den Text geliefert.

H. Dorn's „Schöffe von Paris" kommt im December in Berlin zur Aufführung.

Dem Frl. Cruvelli in London warf man neulich bei der Darstellung des Fidelio einen Lorbeerkranz mit Perlenschnuren und Edelsteinen durchflochten unter den Blumenkränzen auf die Bühne.

Die „Großfürstin" von Flotow kam am 9ten und 11ten Juli in Dresden zur Aufführung und machte Fiasco.

Die erste neue Oper bei der Wiedereröffnung des Theaters in Leipzig wird die „Pique-Dame" von Scribe und Halévy sein. Sie wird hier zum ersten Male in Deutschland gegeben.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Emil v. Theimer, Op. 4. Nocturne pour le Piano. **Mainz, Schott. 45 Kr.**

— — —, **Op. 5.** Scherzo pour le Piano. **Ebend. 45 Kr.**

Wenn auch nicht gerade von Neuheit der Gedanken hier die Rede sein kann, so ist doch deutlich ein Streben nach Besserem, namentlich im Scherzo, zu erkennen. Die Compositionen gehören in Bezug auf technische Schwierigkeit der mittleren Gattung an und sind gut claviermäßig geschrieben.

C. A. Osborne, Op. 84. Le Souvenir. Caprice brillant sur un Air allemande pour le Piano. **Mainz, Schott. 45 Kr.**

Die Benennung Caprice ist in sofern dem Stück nicht entsprechend, als uns blos eine deutsche Weise, vier Mal variirt, geboten wird. Soll damit gesagt sein, daß Caprice und Variationen gleichbedeutend sind, daß so zu sagen Alles in einen Topf kommt, so können wir uns nicht einverstanden erklären.

C. A. Osborne, Op. 86. Nr. 1. Nocturne pour le Piano. **Mainz, Schott. 45 Kr.**

— — —, **Op. 86. Nr. 2.** La Danse des Fées. Caprice pour le Piano. **Ebend. 45 Kr.**

In vorliegenden Heften entspricht in Nr. 2 die Form besser dem Namen Caprice. Obschon der leitende Gedanke wenig Neues bietet, so giebt doch die Routine dem Musikstück, wie auch in Nr. 1, eine Abrundung, wodurch beide Nummern wirken. Die Ausführung bedarf keiner großen Fingeranstrengung.

C. E. Pinsuti, Les trois Graces. Valses brillantes pour le Piano. **Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.**

Der Walzer, welchem eine Einleitung vorangeht und auch ein selbstständiges Finale folgt, ist in Hinsicht der Themata nicht ganz übel zu nennen, und Liebhaber dürften sich daran ergötzen, vorausgesetzt, daß es den Betreffenden nicht an der nöthigen Fingerfertigkeit mangelt.

A. Dreyschock, Op. 79. Nr. 1. La Capricieuse. Melodie pour le Piano. **Mainz, Schott. 45 Kr.**

— — —, **Op. 79. Nr. 2.** La Gracieuse. Melodie pour le Piano. **Ebend. 45 Kr.**

Beide Piecen, die zwar etwas besonders Neues nicht enthalten, bieten dem Salonpublikum in sofern Gutes, als dieselben in Bezug auf Technik leicht und in Bezug auf den ganzen Eindruck doch dankenswerth erscheinen. Sie sind deshalb auch in soweit zu empfehlen.

Ferd. Waldmüller, Op. 78. Fantaisie sur des motifs de l'opéra Oberon. **Wien, Witzendorf. 1 Fl. 15 Kr.**

Eine, nach den neueren Formbegriffen der Phantasie, gut gemachte Piece, die wohl die Finger bedeutend beschäftigt und das Gehör etwas angenehm berührt, jedoch den Geist ganz todt dabei läßt.

L. M. Gottschalk, Op. 11. Le Mancenillier. Sérénade pour le Piano. **Mainz, Schott. 1 Fl.**

Im Ganzen genommen zur Unterhaltung zu empfehlen, da besonders auch die technische Schwierigkeit gering ist, nur möge sich der Componist vor harmonischen Schwülstigkeiten im Schreiben, welche das Lesen erschweren, hüten.

L. Engel, Op. 22. Une fleur Languissante. Morceau de Salon pour le Piano. **Mainz, Schott. 54 Kr.**

Ein ganz gewöhnliches triviales Thema in $\frac{3}{4}$ Tact eröffnet dieses Stück; daran reiht sich ein schmachtendes Adagio mit vielen Schnörkeleien, dann wird wieder das erste Thema aufgenommen, was zugleich den Schluß bildet. Dies ungefähr der Bau der Piece, woraus sich der Inhalt entnehmen läßt.

J. Blumenthal, Op. 16. Consolation. Fantaisie pour le Piano. **Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.**

Wenn auch der Componist in vorliegender Phantasie durch das stete Zurückführen auf den Presto-Satz, womit dieselbe beginnt, einen innern Zusammenhang erzwecken will, so scheint uns doch dies nicht ganz erreicht, indem die Sache etwas an Einseitigkeit leidet durch die Pedanterie des Rhythmus. Die Form ist besser als meist in derartigen Werken; in technischer Rücksicht ist die gute Behandlung des Instrumentes zu rühmen.

C. Lührß, Op. 15. Le Prophète de Meyerbeer. Trois Morceaux brillants pour le Piano. **Berlin, Schlesinger. Nr. 2 u. 3. à $\frac{1}{2}$ Thlr.**

Die Prophetenliteratur erhält durch diese Beiträge insoweit einen ehrenwerthen Zuwachs, als man doch die Motive nicht auf irgend eine Weise verstümmelt sieht, sondern, ich möchte sagen, gehoben. Die Motive, welche hier verarbeitet sind, geben zusammen ein recht nettes Ganze und ist dabei eins zum Andern recht passend verwendet. Da die Piecen nicht gerade unüberwindbare Schwierigkeiten besitzen, so dürften sie anzuempfelen sein, um den Prophetenschwärmern einen Salongenuß zu bereiten.

Ch. Mayer, Op. 148. Caprice brillant pour le Piano. **Berlin, Damköhler. 25 Sgr.**

Sollte Jemand eine Uebung für die linke Hand in Octaven wünschen, so kann die Caprice empfohlen werden.

Für Männerstimmen.

Wilhelm Wauer, Op. 1. Vier Lieder für mehrstimmigen Männergesang. Leipzig, Whistling. Partitur. 10 Ngr.

Dieser erste Versuch ist allerdings etwas verunglückt. Der Componist hat das Terrain, auf dem er arbeiten will, noch nicht inne; es ist ein ewiges Suchen und Tappen nach einem Etwas, das nicht kommen will. Melodie hat er noch nicht, wenigstens ist das, was er hier giebt, nicht in die kunstgerechte Form derselben eingekleidet. Das Harmonische hat noch keinen Fluß; es ist alles erarbeitet, und wo sich ein Anflug von Besserem zeigt, sieht man noch die Unselbstständigkeit. Der Componist muß noch ernstlichere Studien machen und reifer werden, bevor er weiter arbeitet.

Intelligenzblatt.

Neuigkeiten

von Schuberth & Comp.

in Hamburg, Leipzig und New-York.

Beethoven, L. van, Op. 14. 2 Sonaten f. Piano, neue correcte Ausgabe. Nr. 1. 15 Sgr. Nr. 2. $17\frac{1}{2}$ Sgr.

Berthold, Theodor, Op. 8. Jubel-Ouverture, über die russische Volks-Hymne, der Kaiserin von Russland gewidmet, für grosses Orchester mit Chor. Stimmen. 4 Thlr.

———, Dieselbe. Partitur. 2 Thlr.

———, Dieselbe, arrangirt für 2 Piano à 8 ms. von Promberger. 2 Thlr.

———, Dieselbe, arrangirt für Piano à 4 ms. von Promberger. 1 Thlr. 10 Sgr.

Burgmüller, Ferd., Union-Quadrille pour Piano. 10 Sgr.

Field, J., 6 Nocturnes p. Piano. Neue Ausgabe von Franz Liszt. Nr. 1, 2. à 7½ Sgr.

Flotow, Die letzte Rose, Lied mit Guitarre-Begleitung. 5 Sgr.

Josephine Alexandrowna, (Grossfürstin), Marien-Walzer f. Piano. 7½ Sgr.

Kressner, G., Praktischer Lehrmeister im Gesange, 2te Abth. 12 Solfeggien für den modernen Gesang. 1 Thlr. 10 Sgr.

Krug, Dietr., Mode-Bibliothek für Pianoforte. Cah. XI. Robert-Fantasie. Original-Ausgabe. 20 Sgr.

———, Op. 49. Polka-Rondo über Adele Hohnstock's Concert-Polka. 15 Sgr.

Kücken, Fr., „Da drüben", Lied mit Guitarre-Begleitung. 5 Sgr.

Mayer, Carl, Op. 121. Jugendblüthen, ein Album für grosse und kleine Pianisten. Cah. I. 1 Thlr.

———, Op. 106. Myrthen, 12 kleine Clavierstücke. Nr. 9 „Le bon vieux temps". Valse. 5 Sgr.

Nabocoff, Polka-Mazurka fantastique p. Piano. 5 Sgr.

Nicolai, Gustav, Op. 27. 6 Lieder (Abschied — Vögelein — Sehnsucht — Aufforderung zum Küssen — Stille Liebe — Weinlied) mit Begleitung des Pianoforte. 20 Sgr.

Raff, Joachim, Op. 35. Capricciettto über Motive aus der Oper: „Der Freischütz", f. Piano. 15 Sgr.

Strakosch, Maurice, Oeuvres choisies p. Piano. Nr. 1 „The Magic bell." Rêverie. 15 Sgr.

Willmers, R., Op. 17. Cah. 9. Fantaisie de l'opera: „La Sonnambula", p. Piano. 15 Sgr.

———, do. Cah. 10. Rondo für Piano. 15 Sgr.

———, do. Cah. 12. Caprice sur des thèmes norvégiens p. Piano. 15 Sgr.

Zartoff, Polka-Mazurka p. Piano. 5 Sgr.

Willmers, Op. 8. Sehnsucht am Meere, pour Piano. 4te Auflage. 22½ Sgr.

Mayer, Op. 121. Jugendblüthen, ein Album für grosse und kleine Pianisten. Neue Auflage. 3 Thlr.

Schuberth, J., Omnibus für Piano, V. Jahrg. Cah. 4. ***Beethoven***, Romanze. Op. 50. *Lüer*, Minerva-Galopp. — Cah. 5. ***Tedesco***, Impromptu; ***Mayer***, Romanze; ***Ehrlich***, Bagatelle; *Lüer*, 2te Rheinländer Polka.

Preis des Jahrganges von 12 Heften 2 Thlr.

———, Omnibus für Gesang, mit Piano-Begleitung, V. Jahrg. Cah. 4. ***Kalliwoda***, Tyrolerlied; ***Spohr***, Thränen. — Cah. 5. ***Methfessel***, Herzens-Wünsche; *Marschner*, „Wär' ich bei dir". Preis des Jahrganges von 12 Heften 2 Thlr.

Portraits in Stahl gestochen:

Ludwig van Beethoven in 4to. 15 Sgr.
Robert Schumann in 4to. 15 Sgr.
Carl Maria von Weber in 4to. 15 Sgr.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Es ist erschienen und versandt:

Ueber

Reinheit der Tonkunst.

Von

Anton Friedrich Justus Thibaut.

Dritte verbesserte und vermehrte Ausgabe.

Mit einem Vorwort

von

Dr. K. Bähr,

Ministerrath bei dem evangel. Oberkirchenrath in Karlsruhe.

Nebst Palästrina's Portrait.

Preis geh. Thlr. 1. — oder fl. 1. 45 kr.

Inhaltsanzeige: I. Ueber den Choral. II. Ueber die Kirchenmusik ausser dem Choral. III. Ueber Volksgesänge. IV. Ueber Bildung durch Muster. V. Ueber den Effekt. VI. Ueber das Instrumentiren. VII. Ueber genaue Vergleichung der Werke grosser Meister. VIII. Ueber Vielseitigkeit. IX. Ueber Verdorbenheit der Texte. X. Ueber Singvereine. — Anhang: Chronologische Uebersicht der Meister, deren oder von denen Werke in der von dem Verfasser hinterlassenen Musikaliensammlung befindlich sind.

Der Schluss des Vorwortes lautet: Mein lebhafter Wunsch ist der, dass diese Schrift recht Vielen, Theologen und Nicht-Theologen, etwas von dem gewähren möge, was mir der persönliche Umgang mit ihrem Verfasser war. Seine Begeisterung, seine Anregung und Anleitung haben mir in der Musik eine neue Welt aufgeschlossen. —

Heidelberg, Juni 1851.

J. C. B. Mohr,
Akad. Verlagshandlung.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin. P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
J. Fischer in Prag. G. u. B. Westermann in New-York.

Fünfunddreißigster Band. № 5. Den 1. August 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Zeitsinniges.

(Schluß.)

Fragen wir nach alle Dem näher nach, wie denn selbst in den schönsten Tagen blühender Kunst jene Einheit ermöglicht oder annähernd erreicht ist, so zeigt sich freilich, daß selbst in Griechenland nicht Einer Alles konnte, wie man jetzt etwa den Dichter, Setzer, Sänger und Decorateur der Oper (z. B. Lortzing?) in Eine Person vereinigen möchte. Phidias gebrauchte zur Vollendung seines Athenenheiligthumes tausend Hände; er hat das Standbild der Göttin ausgeführt, aber nicht die Hallen, die Säulen, die Tempelstufen. Sein Plan des Tempels mußte sich von dem ausführenden Baumeister Aenderungen gefallen lassen, und selbst Sophocles, obwohl der Töne kundig und selbst fähig, seine Dramen persönlich einzuüben, bedurfte doch des Tonmeisters Lampros Urtheil und Beschränkung, ehe der Oedipus in Scene ging. Endlich ist auch bekannt, daß die Ausführung nur selten in jener plastischen Vollendung gelang, daß etwa die Iphigenie, Helena, Agamemnon und Achilles des Dramatikers sogleich in Marmor gebildet schöne Gestalten für die Dauer hätten liefern können. — Umgekehrt würde eine phidianische Athene, etwa in Aeschylus Eumeniden verkörpert und redend bewegt, schwerlich den rechten Bühneneindruck gegeben haben.

Die Vereinigung mehrerer Künste in Ein Kunstwerk hat nur insofern Sinn, als es die darstellende oder dargestellte Reproduction, die Ausführung gilt; für den schaffenden Künstler ist jene Forderung sinnlos, auch schon darum, weil jedes Kunstwerk wie jede lebende Schönheit ein Besonderes ist, das nur nach Einer Seite hin energisch wirken kann. Mag unser Herz die Forderung stellen, daß ein schönes Bild, ein edles Menschenantlitz auch innerlich voll Güte und Wahrheit sei: wir müssen's uns doch gefallen lassen, wenn wir zu einem trefflichen Portrait eine abscheuliche Sittengeschichte vernehmen. Ein raphaelisches Bild würde nicht schöner werden, sondern häßlicher, wenn es in Bewegung geriethe und bühnenhaft gebahrte, wie die chinesischen bewegten Bilder, denen außer der Schönheit doch auch die Sprache fehlt. Klingt ein Waldlied im Walde am schönsten, so folgt doch nicht, daß alle Lieder im Walde gesungen schön sind, und und ein wirklich schönes Waldlied im Zimmer an Schönheit verlöre.

Man mag es schelten oder preisen: es ist einmal tausendjährige Erfahrung, daß bei fortschreitender Vertiefung der Künste wie jeder menschlichen Thätigkeit die Sonderung zunimmt. Ein Allmensch ist nur der Wilde, der sich den Speer selber schnitzt, womit er den Bären todt macht, und die Saiten aus den Därmen drehet, dazu er singen will. Wem diese wilde Allmenschlichkeit genügt, der gehe zu den Wilden: er wird keiner Oper bedürfen, überhaupt zum Kunstwerk weder Raum noch Zeit haben. — Auch die Größten sind einseitig begabt: und wie Göthe nicht singen

konnte, Luther mehr Held als Dichter war, Napoleon mehr König als Staatsmann — so findet sich sogar in engerem Kreise, daß der Organist kein Orgelbauer, ja oft der Componist ein schlechter Dirigent ist. — Wer nun mit aller Gewalt nicht diese besondere Kunst will, sondern irgend eine allgemeine, eine Allkunst, der fällt in die Categorie jener Originale, die Hegel darstellt in dem Gespräch: „Ich bin so durstig! gebt mir Obst! — Was denn, Kirschen? — Nein, Obst im Allgemeinen. — Nun und was denn, Pflaumen, Aepfel? — Nein, nein, ich will Obst, allgemeines Obst!" — Habeat sibi! Das ist eure allgemeine Kunst.

Gluck und Mozart haben, jeder in andrer Weise, dramatische Tonbilder gegeben. Sie hatten nicht immer die besten Texte: aber sie haben weder, um dem Uebelstande abzuhelfen, selber ihre Dramen gedichtet, noch haben sie geflissentlich schlechte Texte gewählt: sondern sie haben ihr Tonbild an dem vorhandenen Material entwickelt, wie auch ein Phidias den Sandstein veredeln würde, falls ihm der Marmor fehlte: sollt er nun zuvor den Sandstein chemisch umwandeln oder einen eignen Stein erfinden? Und die Ungehörigkeiten des Textes hat Mozart ja so oft ausgeglichen, wie es nöthig war, ohne deshalb den Beruf zu fühlen, Selbstdichter des Ganzen zu werden.

Deshalb scheinen uns die Versuche R. Wagner's, so weit sie uns bekannt geworden, verfehlt. Zwar ist sein Lohengrin noch nicht zu uns gedrungen, und über ihn halten wir das Urtheil zurück. Wäre es ihm wirklich gelungen, was seine kritischen Aufsätze vorandeutend in Aussicht stellten, wir würden mit Freuden unseren Irrthum bekennen, selbst wenn sich zeigen sollte, daß in der neuen Allkunst alle sonderbare Schönheit zu Grunde ginge. Seine früheren Werke, Cola Rienzi und fliegender Holländer, haben kein günstiges Vorurtheil erweckt, daß er überhaupt fähig ist, ein wahres edles Bild zu gestalten, heiße das Bild nun Tonbild oder Allbild. Bis also diese Kunst der Zukunft Gegenwart geworden, beharren wir im Zweifel, und halten fest im Glauben an die Sonderkunst, die bisher allein fähig gewesen ist, die Gemüther der Menschen zu bezaubern.

In der Ausführung und Darstellung allein hat es Sinn, von möglicher Erstrebung einer totalen All- oder Ganzheit zu sprechen. Erwünscht wär es zum Beispiel, wenn die agirenden Schauspieler jedes Mal das wirklich empfänden, was sie darstellten, mithin auch Männerrollen nur von Männern gespielt würden, heilige Gesänge nur von Frommen gesungen. Das können wir aber nicht machen! Freuen wir uns, wo es ist, sehnen wir uns, wo es nicht ist. Eine möglich vollkommene Annäherung an dieses Ersehnte ist es, wenn man z. B. in die Bach'sche Matthäuspassion von einer theilnehmenden Gemeinde mit hinein singen läßt, was nicht reiner Kunstgesang ist, also die Oberstimme der Choräle, den Cantus firmus im ersten Chor. Dies ist möglich, ausführbar, doch schwierig. Nur in solchen Sinne einer lebendigen Wiedergeburt unserer hohen Werke wäre zu reden von einer Allkunst oder allgemeinen Schönheit, die sonst in jedem Falle ein abstractes Fantasma ist.

Emden, am 1sten Juni 1851.
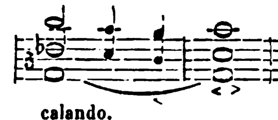
Dr. Eduard Krüger.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen 2c.

Eduard Ortlieb, Op. 8. Messe für vier gemischte Stimmen ohne Begleitung. — Stuttgart, Zumsteg. Preis 1 Thlr.
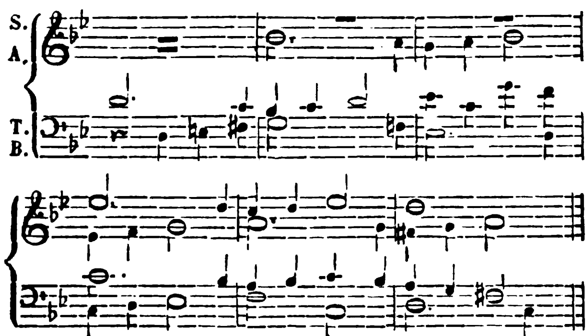
Das ist eine Oase in der Wüste, so ein Gesang aus voller Brust, einfältig und stark, wie wir im kirchlichen Gebiete lange nicht vernommen haben. Der Ton und Gang dieser Messe ist gesund, singbar, langathmig hallend, mit Anklang an schönere Zeiten, nicht nachahmerisch verzückte Augen lügend, nicht in gewohntem Rococo ein schmerzlich süßes abandon an den Schluß heftend, wie das Melismatichen, das unseren soi disant Kirchlichen meist allein für kirchlich gilt:



sondern der Ton ist gesund und eigenthümlich. Die Eigenthümlichkeit ist, daß der Geist der Kirchentöne durchklingt und doch nicht als fremd Empfangenes, oder blos regelrecht Erlerntes; denn die modernen Septimen fehlen nicht; doch treten auch sie nicht weltschmerzlich auf, sondern zwanglos durchgehend. Uns ist diese Erscheinung doppelt merkwürdig: erstens, weil wir sonst gewohnt waren, die wahrhaften Neuerungen im kirchlichen Gebiete auf unserem, dem evangelischen Boden zu finden, und nun eine neue heilige Blüthe auf katholischer Seite zu erblicken, die alle gegenwärtigen evangelischen überstrahlt; zweitens fällt uns auf, daß derselbe E. Ortlieb, der so Bedeutendes wirken kann, in einem anderen Hefte: „Festgesänge aus alter Zeit" (Stuttgart, Zumsteg. Eigenthum des Vereins für katholische Kirchenmusik) so triviale Melodien wie Nr. 20, 27 und Marienlied 1, 3, 4 hat in die

Kirche bringen mögen. Wir erkannten denselben Mann nicht wieder, und zweifelten gar an der Identität. Bemerkenswerth ist die Neigung des neueren deutschen Katholicismus, die Muttersprache und die Theilnahme des Volkes — beides Errungenschaften evangelischer Zeit — in ihre Kirche aufzunehmen; solche Volkslieder jedoch, wie jene fünf, werden in keiner Kirche kirchlichen Klang gewinnen. Die übrigen Stücke aus jenen Festgesängen sind besser, zum Theil altlutherische, meist mit moderner Harmonie.

Bleiben wir bei der Messe: Nur das Gloria, das zu stark declamirt, und das Credo, das etwas dunstig gelehrten Anstrich und steife Stimmführung hat, sind schwächer; die übrigen Sätze dagegen reich, schwungvoll, wahrhaft tüchtig gesungen: Kyrie, Benedictus, Sanctus scheinen uns durchaus gelungen und vollendet. Logisch können wirs nicht beweisen, Gott besser's! aber die That spricht:



Und so fort — man singe und freue sich, daß noch nicht alle Fruchtbarkeit auf diesem Gebiete untergegangen! E. K.

J. H. Coenen, Psalm 22 voor Koor, Solostemmen en Orchester. — **Rotterdam, Vletter. Leipzig, C. F. Leede. Piano-Partitur. Preis 4 Fr.**

Dieser Psalm ist ein Werk, welches aus echt religiöser Begeisterung hervorgegangen, zu dem besten dieser Gattung zählt. Verkennt man schon nicht die Schule, der er angehört, so ist doch viel Selbstständigkeit wieder, sowohl in der Auffassung des Geistes im Allgemeinen, als auch in der Anordnung und Ausführung des Speciellen. Die Motive sind alle von der Art, daß die das Wesen des Textes tief und energisch erfassen, und ihre Verarbeitung zeigt einen technisch durchgebildeten Musiker. Vorzüglich ist die Einheit des Geistes, der das Ganze beseelt, hervorzuheben; die verschiedenen Sätze hängen sämmtlich durch einen geistig einheitlichen Organismus zusammen, weshalb der Eindruck ein ungetheilter ist und die gleich von vornherein angeregte Stimmung durch keine unwesentlichen Gedanken getrübt wird. Nach einem kurzen Orchester-Ritornell, das in strengkirchlicher Weise auf den Chor (Nr. 1) vorbereitet, beginnt letzterer (Andante non troppo). Sein Eindruck ist ein entschiedener, zugleich meisterlich contrapunktisch durchgeführt, aber klar, die Empfindung, die er ausspricht (mein Gott, warum hast du mich verlassen und dich von mir entfernt) innig, wahr, wohlthuend. Nach einem kurzen Bariton-Recitativ folgt wieder ein Chor (Allegro, H-Moll), — großartig und von gewaltigem Zuge, mit reicher Orchesterbegleitung und gegen den Schluß hin charakteristisch durch die unruhigen Bässe.

Diesem folgt ein ruhigerer Satz, Soloquartett mit abwechselndem Chor, Adagio non troppo, schön gehalten in demüthig-ergebenem Ausdruck. Nr. 3, Arioso mit kurzem Recitativ für Bariton (so will ich preisen deine Güte), das durch eine klare, fließende und aufrichtige Hingebung ausdrückende Melodie einen schönen Eindruck macht. Der Schlußchor erst $\frac{3}{4}$ dann $\frac{4}{4}$ (ihr Söhne Jacob's, lobt den Herrn) ist wieder von großer Wirkung, das Fugenthema, an sich glücklich getroffen, klar und geschickt verarbeitet; es hat Inhalt, den auch die harmonische Kunst reichlich geltend zu machen weiß. In mächtigen Accorden braust gegen das Ende dieser Schlußchor einher, und hinterläßt einen nachhaltigen Eindruck. — Der deutsche Text ist dem holländischen beigedruckt. Möge sich dieser Psalm auch in Deutschland einer weitverbreiteten Aufnahme erfreuen.

J. E. Schmitz, Ode aan God. Cantate op Muzyk gebragt voor Sopraan, Alt, Tenor en Bassstem met Begeleiding van Pianoforte. — **Rotterdam, Vletter. Partitur, 3 Fr. 60 Cts. Stimmen, 1 Fr. 60 Cts.**

Rücksichtlich der Erfindnng sowohl als auch der eigentlichen musikalischen Arbeit steht diese Cantate dem eben besprochenen Psalm nach. Der Geist derselben neigt sich mehr zu jener heitern Auffassung, die zwar nicht zu verdammen ist, doch allzuleicht in eine gewisse Oberflächlichkeit und Leichtigkeit verfällt, die der Würde des Gegenstandes nicht angemessen erscheint. Zu loben ist im Ganzen an dieser Cantate eine gewisse Frische und Natürlichkeit, die ungekünstelt sich ausspricht, wenn auch hie und da eine gewähltere Sprache wünschenswerth sein möchte. Der erste Chor, womit nach einer längeren Instrumental-Introduction das Ganze beginnt, ist recht kräftig, klar und verständlich und im Ausdrucke dem Texte angemessen. Das darauf folgende Baßsolo tritt hinsichtlich seiner etwas vag gehaltenen Melodie dagegen zurück, es mangelt ihm an

Inhalt, so wie auch der sich anschließende Chor mit abwechselndem Solo einer zu verallgemeinten Weltlichkeit huldigt. Das Duett (Alt und Sopran) mit einem kurzen Recitativ zeichnet sich durch seine würdevolle Haltung und durch warme Empfindung aus, wogegen das darauf folgende Tenorsolo wieder stark contrastirt, indem ihm die gehörige Weihe der Stimmung abgeht. Das Soloquartett lenkt wieder nach dem Besseren ein, es hat Innigkeit und Wärme, wenn auch melodisch nicht hervorstechend, die Empfindung spricht sich nicht individuell genug aus. Der Schlußchor, nicht ohne Kraft, streift etwas zu sehr an jene Heiterkeit, die in's Vage übergeht. Die religiöse Freude muß sich immer würdevoller aussprechen. Einige Partien sind gut gehalten; die Ausweichungen nach As scheint der Componist vorzüglich zu lieben, sie sind etwas zu stereotyp angewendet und verlieren an Wirkung. Da diese Cantate leicht ausführbar ist in den Singstimmen wie in der Pianoforte-Partie, so seien Gesangvereine von mittlern Kräften darauf aufmerksam gemacht.

Em. Klitzsch.

Concertmusik.

Für Orchester.

Georg Vierling, Op. 6. Ouvertüre zu Shakespeare's Sturm. *Für Orchester.* — Berlin, T. Trautwein (J. Guttentag). Partitur, 2 Thlr. 20 Sgr. Clavierauszug zu vier Händen, 1 Thlr. 15 Sgr.

Es liegt zur Besprechung dieses Werkes die Partitur vor, aus der man alsbald den durchgebildeten Musiker erkennt. Der Componist hat die Hauptmomente des Dramas mit Geist aufgefaßt und ein musikalisches Bild daraus gestaltet, das in seiner Totalanlage sowie auch in den Details höhere Befriedigung gewährt. Obwohl von ziemlicher Länge (63 Seiten breites Format) wird es doch um so weniger ermüdend wirken, als seine Behandlung einen guten Kern von Musik in sich birgt, der das Interesse rege erhalten wird. Vornehmlich ist es das charakteristische Element, welches uns darin entgegentritt, eine scharfe Ausprägung derjenigen Momente im Drama, die einer musikalischen Darstellung zugänglich sind. Dabei weiß der Componist die Selbstständigkeit, die wir schon in seinem letzten Liederwerke (Lieder des Hafis, aus dem Persischen, Op. 5) anerkennend erwähnten, rühmenswerth zu behaupten. Nur eine Stelle darin ist anstößig. Merkwürdiger Weise enthält sie eine von Rossini häufig gebrauchte Floskel, wenn sich dieser zu faul, Besseres zu geben, geschickt aus der Affaire ziehen will. Sie contrastirt hier um so mehr, als sie unmittelbar nach dem zweiten Hauptmotiv eintritt, das in einer edlen, selbstständigen Form sich hält (pag. 22, Tact 3 — 7 und pag. 58). Obschon nun, wie bereits bemerkt, das Charakteristische die Hauptstelle in dieser Ouvertüre einnimmt, das Melodische dagegen durch die Intention, das Dichterwerk in charakteristischer Weise zum musikalischen Ausdruck zu bringen, etwas untergeordnet erscheint, so enthalten doch die Hauptgedanken darin einen guten Fond von Empfindung, der durch seine Wahrheit mehr als durch hervortretende Originalität sich wirksam erweisen wird. Demnächst ist es sodenn die Vorarbeitung der Gedanken zu einem lebensvollen, organischen Ganzen, die diese Composition unter den Werken höherer Gattung rangiren läßt. Bei der Verwendung der Mittel hat sich der Componist geschickt und umsichtig gezeigt, in dem er die Wirkung nicht sowohl durch die Instrumentalmassen (die Posaunen fehlen, blos vier Hörner und zwei Trompeten bilden das Blech) als durch den inneren Gehalt zu erzielen verstanden hat. Schöne Effecte hat er durch interessante Modulationen erreicht, die nicht um ihrer selbst willen wirken, sondern höheren Beziehungen dienstbar sind. In der Kunst zu instrumentiren zeigt der Componist einen gesunden Sinn; man begegnet nichts Frappantem, sondern es ist Alles wesentlich und verständig. Eine besonders charakteristische Stelle sei erwähnt, pag. 34, wo die E-Hörner in Octaven e (gis) einsetzen und mehrere Tacte aushalten; die Bässe, anfangs mit den Fagotten, dann alleine, bewegen sich in abgerissenen Achteln, erst f, dann e bis sie nach As-Dur überleiten, mit den Violen es aushalten und die Flöten, theilweise mit den Clarinetten, das erste Motiv im Quartsextaccord vorführen, was dann das Saitenquartett mit Fagotten, Oboen und Clarinetten aufnimmt. Es sei diese Ouvertüre der Aufmerksamkeit der Concertinstitute empfohlen.

Em. Klitzsch.

Aus Prag.

Am 21sten Juli 1851.

Seitdem die große Theaterschlacht geschlagen worden, und Stöger Sieger geblieben ist, leben wir hier in der Hoffnung auf bessere Zeiten und suchen, so gut es geht, uns über die Monate hinwegzuhelfen, die noch bis Ostern 1852 fehlen. Stöger ist noch immer auf Entdeckungsreisen im Süden begriffen. Bisher hat von dem Resultate derselben nichts verlautet, als daß

er den Tenoristen Steger engagirt habe. Hätte er nur vor Allem einen ganz tüchtigen Regisseur für die zu regenerirende Oper! es verlautete Anfangs, er werde sich mit Cornet einigen, und dies wäre gewiß das Beste gewesen, was er thun könnte, aber seitdem ist es hierüber wieder stiller geworden, und die Berliner sind zu gescheut, als daß sie uns Cornet ließen, obwohl er, wie ich alle Ursache habe zu glauben, weit lieber hierher gehen würde. Unsere Sängerinnen verlassen uns größtentheils. Abeant in pace! — ich werde keine Trauer dafür anlegen. — Ander hat mehrere Wochen hier gastirt und auch viel in Privatzirkeln (d. h. bei der hohen Aristokratie) gesungen. Gegegwärtig gastirt Pischek hier. Er ist immer der alte Meister, der mit seiner Stimme macht was er will, aber sein Repertoir, (wie fast aller Gesangskünstler unserer Tage) ist sehr beschränkt, und wahrhaftig nicht immer auf das Beste. — Was bei unsern Theatercalamitäten vielleicht am Meisten zu beklagen, ist das Herabkommen des einst so trefflichen Orchesters. Namentlich sind die Violinen mit einigen sehr ungenügenden Individuen besetzt.

Da ich vom Orchester spreche, so kann ich nicht unterlassen, Ihnen zu berichten, daß sich hier durch Vermittlung der Musik-Agentur des Hr. Johann Beutl ein „Concertorchester" zusammengefunden hatte, größtentheils aus Schülern der Conservatorien zu Wien, Leipzig, Prag bestehend, welches wirklich die schönsten Hoffnungen erweckte. Es gab drei Concerte unter der Leitung des Violinvirtuosen Hr. Minkus, und zwar mit dem glänzendsten Erfolge. Namentlich wurden die Ouvertüren zu den Hebriden, zu Lear, und Beethoven's fünfte Symphonie vortrefflich aufgeführt. Aber gerade in dem Momente, wo das Orchester seine Kunstreisen durch Europa beginnen wollte, verschwand Einer der beiden Unternehmer, welche die pekuniäre Seite des Instituts garantirt hatten, und die Gesellschaft löste sich wegen Mangel an Sicherstellung für ihre Subsistenz auf. — Von anderweitigen Concerten ist nichts Besonderes zu berichten, da in der Sommerzeit in der Regel nicht viel in diesem Genre einheimisch geleistet wird, und fremde Virtuosen uns heuer noch nicht besuchten. Das einzige Erwähnenswerthe war ein im Anfang Mai gegebenes Concert zum Vortheile des Gründungsfonds fürs böhmische Theater. Der Ertrag desselben war ziemlich bedeutend, obwohl die haute volée gänzlich fehlte. Hr. Kapellmeister Mayr dirigirte, und Frau Botschon, die HH. Ander und Draxler wirkten als Gäste mit großem Beifalle mit. An Novitäten hörten wir dabei eine neue Ouvertüre in E von Heller, die sehr gut gefiel, und deren Mittelsatz (Andante in H-Dur) von der Kritik besonders viel Lob erhielt, obgleich andererseits der Einwurf erhoben wurde, eben dieser Mittelsatz sei nicht ganz im Einklange mit dem Charakter des Allegro.

Von demselben Autor ist auch vor einigen Wochen ein neues Heft von Gesängen mit Clavierbegleitung hier erschienen, welche dem regierenden Fürsten von Fürstenberg gewidmet sind. — Veit's neues Quintett für Streichinstrumente ist neulich im Privatzirkel zum ersten Mal executirt worden, und hat des Autors hohe Befähigung abermals vollkommen bewährt. — Ambros hat eben eine Symphonie vollendet; Franz Skraup arbeitet an einer neuen Oper: „die Meergeusen". O—.

Das Musikfest in Bern.

Auf einer Schweizerreise begriffen, war es mir höchst erfreulich, bald nach Ueberschreitung der Grenzen dieses vielgelobten und vielgescholtenen Landes, zu hören, daß in Bern das schweizerische Musikfest abgehalten werden solle. Ich eilte daher, erst die Natur in Augenschein zu nehmen, um mich dann in aller Ruhe dem Kunstgenuß hingeben zu können. Den 28sten Juni kam ich nach Bern, und wohnte gleich einer Probe des Messias, die mit den vorhandenem Kräften im Münster abgehalten wurde, bei. Aus mancherlei Gründen war man von der gewohnten Aufstellung abgewichen, das Orchester war im Vordergrunde, der Chor dahinter. Bald zeigten sich die Uebelstände, die mit einer solchen Abänderung verbunden sind. Tenor und Baß, wegen des etwas schmalen Schiffs der Kirche sehr entfernt, schwankten öfters im Tact, und es kostete viel Mühe, diesen Fehler möglichst zu verdecken und zu mindern. Anerkennenswerth war der Eifer und die Ausdauer von Chor und Orchester, denn allein vom Messias waren noch den 30sten Juni und 2ten Juli Proben, von denen jede, kurze Zwischenpausen abgerechnet, über fünf Stunden sich ausdehnte, und außerdem mußte das Orchester die Symphonie einstudiren. Leider wurden die ersten Festtage nicht sehr vom Wetter begünstigt. Schon bei der üblichen Einholung der Fahne der schweizerischen Musikgesellschaft entlud sich ein heftiges Gewitter über die Stadt, und Regenschauer folgten schon an den nächsten Tagen. Am Abend des 1sten Juli gab Hr. Medel im Münster ein Orgelconcert auf der schönen, von einem Schüler Walker's erbauten Orgel, nächst der Freiburger die größte nnd beste in der Schweiz. Der Concertgeber schien bei seinen Vorträgen auf den Geschmack der Mehrzahl Rücksicht zu nehmen. Er spielte unter andern die Cavatine aus dem Freischütz: Und ob die Wolke sie verhülle —, und zum Schluß eine beliebte

Alpenmelodie mit untermischten Donnerschlägen. Die Ausführung war sehr reinlich und sauber.

Den 3ten Juli war die Haupt-Aufführung. Man hatte dazu die Eroica und Messias gewählt. Musikdir. Edele leitete das Ganze mit Umsicht und Energie. Die Symphonie wurde mit vieler Begeisterung executirt, das Scherzo nur vom Solo-Orchester, weil es wohl schwer gewesen wäre, die verschiedenartigen Kräfte bei diesem schwierigen Satz ohne eine Menge Proben genügend zu verschmelzen. Der Glanzpunkt im Messias bildete das Hallelujah. Ausgeführt von gewaltigen Tonmassen, wirkte es in erhebender Weise. Die Solopartien wurden vorgetragen von Frl. v. Rüpplin (Sopran), Frl. Rosdorf (Alt), Hr. Kirchhoff (Tenor), Hr. Menges ꝛc. (Baß). Frl. v. Rüpplin sang namentlich die Arie: Er weidet seine Heerde ꝛc. mit großer Innigkeit und Einfachheit. Die Alt-Stimme erfreute durch jugendliche Frische und Klang, besonders in den beiden Arien: O das die Wonne verkündet ꝛc. und: Er ward verschmähet ꝛc.

Das Concert am zweiten Tage des Festes bestand, wie gewöhnlich, aus mancherlei Tonstücken, unter denen vorzugsweise die Ouvertüren zu Egmont und Oberon, das Finale einer Symphonie von Schnyder von Wartensee, ein Terzett von Beethoven (Op. 116), eine Sopran-Arie von Händel mit Begleitung der Orgel sich auszeichneten. Der Merkwürdigkeit wegen sei erwähnt, daß auch eine Arie von Donizetti in die Kirche sich verirrte, ein Ereigniß, daß allerdings hier, bei der Nähe Italiens, weniger auffällt. — Der Abend vereinte die meisten Theilnehmer und Theilnehmerinnen des Festes in der Festhütte auf der Plattform, dem nächsten und beliebtesten Aussichtspunkte Berns, und das Ganze schloß mit Ball und Illumination, die, beiläufig gesagt, höchst sinnig und geschmackvoll ausgeführt war.

Für die Schweiz haben diese Musikfeste gewiß vielen Werth, um so mehr, da hier, an der Grenze Frankreichs, der Sinn für die ernsten Oratorien der Deutschen nicht mehr so allgemein ist. Zwar wird überall der Sinn für deutsche Musik von deutschen Künstlern geweckt und gepflegt, dennoch hält es schon schwerer, in einer Stadt so viel Mittel zu vereinigen, um ein großes Werk auch großartig auszuführen.

In Zürich hat R. Wagner im verflossenen Winter den Sinn für Beethoven's Symphonien zu wecken gesucht, und mehrere mit vieler Sorgfalt einstudirt, und mit Anerkennung aufgeführt, auch, um so Manchem das Verständniß zu erleichtern, etwas über die Eroica geschrieben. Fr. Abt ist daselbst für Oper und Liedertafel sehr thätig. — Selbst den ernstesten der Instrumente, der Orgel, fängt man an Geschmack abzugewinnen, und es sollen große Werke in Zürich und Basel erbaut werden, wozu vielleicht die mächtigen Orgeln in Freiburg und Bern den Impuls gegeben haben.

Wenn auch in Norddeutschland wegen der vielen großen Städte weniger das Bedürfniß von Musikfesten gefühlt wird, so ist es doch immer zu bedauern, daß sie so ganz vergessen, und höchstens hie und da durch Liedertafelfeste ersetzt werden. Vielleicht kommt die Zeit, wo dies Einerlei ermüdet, oder wo endlich es möglich gemacht wird, beide Zwecke zu vereinigen. Hierzu würden aber mehrere Städte zusammentreten müssen, wie es am Rhein geschieht, und es müßte etwas der schweizerischen Musikgesellschaft Aehnliches gebildet werden. Empfehlenswerth ist noch der Gebrauch der letzteren, nur alle zwei Jahre ein größeres Fest zu feiern. So bleibt mehr der Reiz der Neuheit. Daß es in Deutschland mit mehr Schwierigkeiten verbunden, soll nicht unerkannt bleiben, denn besonders hinsichtlich des Sologesanges hat sich die Unsitte sehr verbreitet, daß man nicht etwas Gutes will gut vortragen hören, sondern man will, daß dasselbe auch von einer künstlerisch berühmten Persönlichkeit geschehe, wo es dann vielfach den Betheiligten weniger für die Sache, als auf die Persönlichkeit ankommt.

C. T. S.

Aus Oldenburg.

Im Juli 1851.

Einen Winter so reich an musikalischen Genüssen, wie den vergangenen, haben wir Oldenburger lange nicht gehabt. Fast sieht es aus, als hätten wir nachholen wollen, was in den letzten zwei Jahren versäumt wurde, denn da haben wir wenig oder gar nichts zu hören bekommen. — Nicht nur, daß wir jetzt wieder die Freude hatten, die vortrefflichen Concerte des Hrn. Prof. Pott zu hören, sondern wir haben auch, was seit mehreren Jahren nicht mehr der Fall gewesen ist, Oper gehabt, indem der Director des Bremer Stadttheaters herüber kam, um seine Truppe einen Theil des Frühlings hier zu beschäftigen. Außerdem wurden von einzelnen Künstlern oder Vereinen verschiedene musikalische Soiréen veranstaltet. — Was die Oper anbetrifft, so zeichnete sich die Frau v. Kunsti-Hoffmann besonders aus, die, obgleich nach einem heftigen Nervenfieber ihre Stimme sehr angegriffen war, durch die Correctheit, das Lebendige und dabei Zarte ihres Vortrages, wie durch ihr vortreffliches Spiel das Publikum zu den gerechtesten Beifallsbezeigungen hinriß, in keiner Rolle aber gefiel sie so sehr, wie in der der Donna Anna. — Daß die Bremer Oper im Uebrigen trotz den geringen Mit-

teln, die ihr zu Gebote stehen, so Tüchtiges leistet, hat sie wohl vor Allem ihrem Director zu verdanken. Die Pott'schen Concerte verdienen eine besondere Beachtung; die großherzogliche Kapelle nämlich ist durch mehrere Mitglieder vergrößert worden, und hat eine neue Organisation bekommen, wodurch ihr ohne Zweifel nicht geringer Vorschub geleistet ist, wenn auch Einige, zum Theil aus nicht rein künstlerischen Rücksichten, dies bestreiten wollen. — Namhaft machen will ich nur den Violinisten Hrn. Ad. Krollmann, der von Hannover, wo er bis dahin engagirt war, hierher zurückgekommen ist. Hr. K. war dem Oldenburger Publikum schon aus früheren Zeiten als ein tüchtiger Musiker bekannt, und daher seine Rückkehr zu uns von Allen gern gesehen; schon deshalb wurde der Künstler bei seinem ersten öffentlichen Auftreten warm empfangen, der Beifall steigerte sich jedoch mit jedem neuen Concerte, da die Erwartungen, die man von ihm hegte, bei weitem übertroffen wurden. Das E-Dur Concert von Vieuxtemps, das der Künstler unübertrefflich schön, namentlich die Gesangstellen, spielte, erhöhte durch den eigenen musikalischen Werth diesen Genuß.

So also war die heurige Wintersaison in musikalischer Hinsicht der Art, daß wir nur wünschen können, die des nächsten Jahres möge ihr gleichkommen.

Kleine Zeitung.

Briefe von Ludw. Berger.

Mitgetheilt von Ferd. Sieber in Dresden.

(An ..... in Wien.)

Berlin, im September 1823.

..... Ist denn Wien ganz durch und durch von Vetter Micheln bevölkert, und haben die dort vordem gelebten Riesenmänner keine Spur ihres Daseins zurückgelassen? Ich hoffe immer noch, Sie werden meine Bitte in Hinsicht Beethoven's befriedigen; er ist im Grunde doch der einzige jetzt lebende Musikus, wenn auch nicht seiner letzten Werke wegen, die doch zu stark ultra sind! ....

Ich habe in der letzten Zeit nichts componirt. Gegenstände anderer Art nehmen mich jetzt in Anspruch, so daß es mir unmöglich wird Musikalisches niederzuschreiben. Meine Phantasie ist gleichwohl noch recht frisch, und ich hoffe mit Zuversicht in einer anderen besseren Welt meine guten musikalischen Anlagen noch auszubilden, und die ewige Liebe, die mich so reich ausgestattet, zu versöhnen. In diesem Zeitalter des krassesten Egoismus und der Flachheit mußte der Musikus in mir nothwendig untergehen. Dies Volk versteht ja keine Musik, man schlägt mit seinen Tönen nur an kahle Wände und füllt die Fässer der Danaiden.

Meinen gelähmten Arm zu heilen, habe ich diesen Sommer Wiesbaden gebraucht. Wenn auch dieser Zweck nicht erreicht ist, so hat es mich doch von allerlei Rheumatismen und kleineren Uebeln bis jetzt befreit, wofür ich schon recht dankbar bin. Jetzt mache ich den letzten Versuch, meinen Arm, dessen Schwäche noch nicht abnimmt, durch zweckmäßiges, nicht zu anhaltendes Spiel zu curiren. —

Wir haben hier jetzt zwei Virtuosen, Mad. Szemanowska und Hrn. Kalkbrenner, der sich gestern mit sehr großem Beifall auf dem Piano hören ließ und zwar sehr forte. Ein brillanteres Passagenspiel habe ich nie und nirgends gefunden. Mad. S. ist eine gute Dilettantin. —

Hr. Seidel arbeitet mit Enthusiasmus an einem ästhetischen Criterium höherer Art — den eigentlichen Namen habe ich vergessen. — — Felix Mendelsohn besucht mich jetzt öfters, und zeigt mir seine noch unbekannten, neueren Compositionen. Der Vater, ein höchst ungeduldiger Mensch, der alle Tage Neues und zwar Unerhörtes sehen will, zweifelt hier und da an seinen Anlagen und Fortschritten, und hat mich um meine unmaßgebliche Meinung gebeten. —

..... Die von Rellstab gedichtete und von Bernhard Klein componirte Oper „Dido" gehört zu den ausgezeichnetsten der neueren Zeit, und übertrifft im Tragischen nach meiner Meinung alle hinter Gluck entstandenen Opern bei Weitem — die Vestalin etwa ausgenommen. —

..... Ich bin aus der von mir errichteten Liedertafel ausgetreten, und werde mich wahrscheinlich auch aus der Singakademie, wie aus dem Schachclub entfernen, weil man in Ersterer schlecht singt, im Anderen unangenehm spielt. —

Nun habe ich auch die herrliche Rheinfahrt von Mainz bis Cöln gemacht, und bin von da über Düsseldorf nach Münster gereist, um meinen ältesten und intimsten Jugendfreund, den Intendanturrath Löst, den ich in 23 Jahren nicht gesehen hatte, aufzusuchen. Ich fand ihn in Hinsicht meiner unverändert, und im Ganzen so viel Einklang, daß mich die bei ihm verlebten drei Wochen nicht gereuen. Einen wirklich genialen Menschen lernte ich in Immermann kennen, der mehrere Tragödien geschrieben und zu den größten Erwartungen berechtigt. Er steht nach meinem Gefühle weit, sehr weit über unseren Müllner, Grillparzer, Werner u. s. w. als Dichter, und ist auch als Mensch mir sehr werth geworden, ohne eben eine Freundschaft mit ihm geschlossen zu haben. —

Kalkbrenner und Dizi waren gestern bei mir. Ich ließ auf ihr wiederholtes früheres Verlangen meine Künste sehen, erntete aber so wenig Beifall, daß Kalkbrenner bei der zweiten Piece der Variationen in F seine Uhr mehrere Male consultirte, ob ich ihm gleichwohl gesagt, daß ich jetzt vor fünf bis sechs Mal Ansetzen zu keiner Kraft käme. Ich drang ihm aber doch noch glücklich il Rondo turca auf. Die erste Piece war meine C-Moll Sonate, deren Passagen ich auch wirklich

sehr matt und schlecht auftischte. K. kommt mit diesem Briefe zugleich oder etwas früher nach Wien — hören und sprechen Sie ihn doch! —

..... Leben Sie nun wohl, theuerste Freundin, und antworten Sie recht bald Ihrem alten treuen Lehrer und Freunde L. Berger.

(Eingesandt.) **Ueber Preisaufgaben** *). Wer eine Concurrenzarbeit einsendet, scheut weniger die durch sein Unternehmen gebotenen Kosten als das Mißtrauen in die eigenen Kräfte. Besiegt er diese Bedenken, so erfüllt ihn die Zuversicht, daß er, wenn sein Werk nicht das Glück hat, den gewünschten Preis zu erringen, wenigstens das Jeden, dessen Arbeit zurückgegeben wird, beschämende Gefühl allein, und nicht zugleich die Mitwissenschaft des Publikums zu tragen habe, eine Hoffnung, die eben so billig als gerecht ist. Eine desto unangenehmere Empfindung ergreift ihn also, wenn die seinem Versuche beigefügte versiegelte Beilage, welche den Namen des Verfassers enthält, und, nur wenn er den Preis gewann, erbrochen werden durfte, ohne daß er ihn erhielt, entsiegelt, und ihm so das Geheimniß seines Namens unter dem nichtigen Vorwande: man habe von ihm Kenntniß nehmen müssen, um das Uebersandte an seinen Eigenthümer zurückschicken zu können, entwendet wird. Wir nennen diesen Vorwand nichtig, da wohl angenommen werden mag, daß Jeder, welcher eine so bedeutende Arbeit, als z. B. eine Symphonie ist, einsendet, auch sein Werk so liebt, daß er für den Rückempfang selbst sorgt. Verzögert aber der Urheber desselben seinen Antrag, so entschuldigt dieser Umstand ebenfalls nicht. Eine musikalische Gesellschaft, welche im Stande ist, nicht unbedeutende Geldpreise auszusetzen, wird oder sollte doch ein Plätzchen besitzen, welches die Arbeiten derjenigen Concurrenten, die nach geschehener Veröffentlichung der Preisarbeit nicht sofort die ihrige zurückfordern, für eine kurze Zeit aufbewahrt. Denn die Blätter, welche die Beendigung der Angelegenheit bekannt machen, gelangen an vielen Orten erst spät zur Kenntniß des Publikums, und jeder Concurrent darf von einer Gesellschaft, welche sich dem schönen Zwecke der Beförderung der Tonkunst widmete, die Humanität der jetzigen Bildung erwarten.

Was aber soll man sagen, daß Hr. Musikdir. Hiller, wie wir in Nr. 46 der Rheinischen Musikzeitung lesen, das in angegebener Weise ermittelte Geheimniß, obgleich er in Sachen der Symphonien-Preisaufgabe selbst zu den Richtern gehörte, benutzt, um in der genannten Zeitung über einige der eingesandten Arbeiten mißbilligende Andeutungen und Glossen zu veröffentlichen. Seine Versicherung: er wolle Niemand nennen, ist, weil er Niemand nennen darf, fast lächerlich. Was bezweckt er? Will er belehren? — Wen? — Wird er belehren? — Wir zweifeln. Was kümmert's ihn, ob die Leute, welche sich um den Preis bewerben, Koryphäen oder Dilettanten sind! Ist in der Ankündigung der zu lösenden Aufgabe eine Beschränkung auf die erstere oder letztere Classe der Bewerber erwähnt? Keineswegs. Wir wollen dieses Benehmen nicht eigentlich kritisiren, allein wir fanden uns durch die Rücksicht auf das Interesse der Humanität genöthigt, ein Verfahren öffentlich zu besprechen, das jeder Verehrer der Kunst, so wie wir, mißbilligen und in künftigen Fällen als ein wenig Vertrauen erweckendes vermieden wünschen muß.

*) Wir beabsichtigten mit der Aufnahme des Obigen den Betheiligten Gelegenheit zu geben, die Sache aufzuklären, und werden daher eine etwaige Entgegnung ebenfalls aufnehmen.
D. Red.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Ein Tenorist Ellinger aus Gratz wird von Frankfurt a. M. aus sehr gerühmt.

Auszeichnungen, Beförderungen. H. Marschner hat vom König von Hannover zu seinem Geburtstag den Guelphenorden 4ter Classe erhalten.

Vermischtes.

Am 18ten Juli wurde in Dresden der „Barbier von Sevilla" neu einstudirt gegeben. Ueber Frl. La Grua als Rosine heißt es in der Constitutionellen Zeitung: „Seit dem Gastspiel der Frau Viardot-Garcia ward die „Rosine" nicht mit so künstlerischer Vollendung gesungen, und Frl. La Grua brachte dazu den Vorzug jugendlich frischer Stimmmittel und einer reizenden Persönlichkeit. Rossini's Lieblingskind mit seinem echt italienischen Naturell, seinem schalkhaft fröhlichen und heißblütigen Temperament, und seinem liebeverlangenden Herzen, dessen lodernde Gluth von der Grazie und dem Adel seiner Weiblichkeit nur leicht verhüllt um so anziehender und fesselnder erscheint, ward von der jungen Künstlerin mit voller Liebenswürdigkeit dargestellt. Ihr Gesang entwickelte eine Fülle meisterhaft gelingender Kunstfertigkeit an virtuoser Bravour, Anmuth, fein modulirtem Toncolorit, geschmackvollen Fiorituren: von einer geistvollen charakteristischen Auffassung und einem spirituell elastischen, reich schattirten Vortrage in Form und Ausdruck zu einer harmonischen Gesammtwirkung trefflich geeinigt. Frl. La Grua besitzt namentlich außer einem geistigen, stets interessirenden Colorit ihrer Coloratur, in der Technik derselben jene seltene fernige Klarheit und saubere Reinheit des Tones, welche der Italiener mit coloratura granita zu bezeichnen pflegt. Die vorzügliche Leistung in der ersten Arie wurde fast noch von der Ausführung der zweiten aus der „diebischen Elster" eingelegten übertroffen; den Schluß der Oper hob der Vortrag einer Arie aus der „Cenerentola". Der jungen Sängerin wurde der außerordentlichste Beifall, und die Wiederholungen des „Barbiers" werden ihr die vollste Schätzung ihres Talentes und ihrer künstlerischen Leistungen erwerben."

In Baltimore fand vor Kurzem ein zweites deutsches Männergesangfest Statt; das erste wurde in Philadelphia gefeiert, ein drittes in New-York.

Das schlesische Männergesangfest findet dies Jahr in Briegau statt, das Altmärkische in Tangermünde unter Leitung von Julius Mühling aus Magdeburg.

Der sieg-rheinische Lehrergesangverein veranstaltet zum 19ten August ein Gesangfest in Brühl, worin kirchliche Werke alter, italienischer Meister zur Aufführung kommen. Schon im vorigen Jahre hatte derselbe eine gleiche Wahl getroffen.

In Königsberg wird bei der Anwesenheit des Königs von Preußen eine Operette von Gumbert „Florette" aufgeführt werden.

In Berlin wird Spontini's „Olympia" zu des Königs, „Casilda" vom Herzog von Coburg zu der Königin Geburtstag zur Aufführung vorbereitet.

Mehrere Mitglieder der Kapelle zu Cassel baten auch dies Jahr vergeblich um Urlaub; so auch Spohr, der dann ohne denselben abreiste.

N. W. Gade wird sich nächstens verheirathen.

Roger's Engagement in Berlin ist noch zweifelhaft.

Jenny Lind giebt nach der Lösung ihres Contractes mit Barnum, bei dem dieser 500,000, die Lind aber 350,000 Dollars gewonnen haben soll, für eigne Rechnung Concerte, die noch zahlreicher besucht sind, als die ersten. Mit ihr reisen Benedict, der Pianist Otto Goldschmidt und ein Baritonist Belletti. Benedict leitet die Concerte und erhält für 100 derselben einen festen Gehalt von 35000 Dollars.

Sax in Paris hat auch im Pianoforte-Bau eine wesentliche Verbesserung erfunden. Fetis nennt in französischen Blättern diese Erfindung den Beginn einer Revolution für das Pianoforte. In Brüssel ist ein technischer Ausschuß von der Regierung beauftragt, zu begutachten, ob dem Erfinder nicht blos ein Patent, sondern eine Nationalbelohnung zuzuerkennen sei.

Für praktische Musiker.

Ueber Messinginstrumente mit Ventilen.

Von

J. Kühlmann,

Kammermusikus in Dresden.

(Fortsetzung u. Schluß.)

III. Ventil-Messinginstrumente bei der Militairmusik.

Bekanntlich sind alle bisher genannten Messinginstrumente auch bei der Militärmusik gebräuchlich, doch sind in der neueren Zeit nicht wenig Messinginstrumente außer den genannten bei der Militärmusik eingeführt worden. Ja leider sind in Sachsen die eigentlichen Militärmusikchöre, aus Holz- und Messinginstrumenten zusammen gestellt, ganz aufgehoben und an deren statt blose Signalistenchöre eingeführt worden.

Die neu eingeführten Messinginstrumente sind die verbesserten und mit Ventilen versehenen Signal- oder Bugelhörner, die unter den verschiedensten Namen gebräuchlich sind, und den Holzblasinstrumenten gegenüber eine vollständig geschlossene Masse bilden, die bei ganzer Besetzung, wenn sie zu Holzblasinstrumenten hinzu treten, den Reiz der Töne derselben vollständig verwischen und niederdrücken.

Mit vollem Herzen stimme ich mit Em. Klitzsch in Nr. 6 dieser Zeitschrift überein, wo über den Mißbrauch und die überwiegende Besetzung der Messinginstrumente bei der eigentlichen Harmonie (Es-Musik) gesprochen wird, so auch darin, daß die Rohrinstrumente in so geringem Maaße, oft gar nicht, vertreten sind, daß sie statt den Grund zu bilden, von den pretiösen Messing verdeckt werden.

Was soll man aber dazu sagen, wenn in jenem Aufsatze eine Harmonie empfohlen wird, in der die Flöten, Hobos, Fagotts, Contrafagott und Serpent gar nicht, und die Clarinetten nur zu vier vertreten sind, zu diesen vieren aber zwölf — sage zwölf Messinginstrumente kommen; ist das eine Harmonie oder eine Messingmusik?

Die wenigen dort angegebenen Clarinetten kann doch kein Mensch für den Kern der Harmonie halten, wenn sie auch noch so systematisch geordnet sind. Es ist eine reine Messingmusik mit Unterstützung einiger Clarinetten; wenn man daher Anfang Nr. 6 und Ende Nr. 7 jenes Aufsatzes gegen einander hält, so schlägt sich der Verfasser mit seinen eignen Waffen.

Sollen die Clarinetten wirklich, den angegebenen Messinginstrumenten gegenüber, die Saiteninstrumente vertreten, so müßte jede der verschiedenen Clarinetten wenigstens mit drei Bläsern besetzt sein

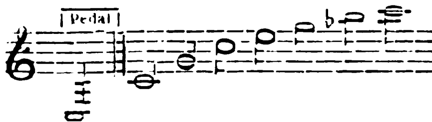
und außerdem sich die noch fehlenden Rohrinstrumente anschließen, denn zwölf Messinginstrumente sind bei einem Orchester von 60—70 Mann vollständig ausreichend, man müßte denn, wie der Verfasser es ausspricht, annehmen, daß die Holzblasinstrumente eine viel größere Fülle und Tragweite hätten. Ich nach meiner Ueberzeugung nehme aber diesen Ausspruch als Scherz, denn im Ernst kann doch kein Mensch behaupten wollen, daß dieser Ausspruch nach wissenschaftlichen und technischen Gründen zu beweisen sei, dann wäre es ja höchst verkehrt, daß man die Signale bei dem Fußvolk und der Reiterei noch immer mit Signalhorn und der Trompete giebt und dafür nicht schon lange Flöten, Hobos ꝛc. benutzt hat.

Obgleich ich den Verlust der Holzblasinstrumente beim sächsischen Heere beklage, so kann ich doch nicht umhin die größere Zweckmäßigkeit der Signalistenchöre anzuerkennen, d. h. nur vom rein militärischen Standpunkt aus, denn der Signalist ist auch wirklich Soldat, er muß mit im Kampfe thätig sein, während der Hauboist eine Zwittergestalt von Künstler und Soldat und das letztere wohl selten mit Liebe ist, meist nur aus Noth und Zwang. Eine Signalmusik charakterisirt die Roheit der Kunst, sowie der Soldat die des Menschen, folglich ist diese Gattung Musik hier ganz am Platze.

Leider sind bei der Einrichtung der sächsischen Signalistenchöre die leidigen Klappenhorns beibehalten, bei denen der Ton auf unnatürliche Art aus den Tonlöchern sich herausklemmt, was einen schreienden, unkünstlerischen, unschönen Klang erzeugt, der nicht durch die Schallstürze, sondern durch das kleine Tonloch, welches durch die Klappe gedeckt wird, heraus prallt, folglich wenige oder gar keine Tragweite hat, was doch bei Militärmusik ein Hauptaugenmerk ist. Welcher Grund die Beibehaltung dieser Instrumente rechtfertigt, ist mir nicht klar, ein musikalischer keines Falles, da man einen weit bessern Ersatz in den Cylinder-Flügelhorns hat.

1) Das Signal- oder Buglehorn, — Clarin — auch Flügelhorn mit drei oder vier Cylinder- oder Pistons

giebt wegen der geringen Länge seiner Röhren bei C-Stimmung diese Töne an



folglich eine Octave höher als die C-Trompete und ist in dieser Stimmung kein transponirendes Instrument, in allen andern aber wird es noch meistentheils als ein solches betrachtet, daß es aber nicht nöthig ist, glaube ich fest, denn z. B. die Loczer Musikgesellschaft hatte fünf dieser Instrumente, eines in hoch C und vier in F mit vier Cylinderventilen. Bei diesen Stimmungen spielten diese Musiker die Tell-, Martha-Ouvertüre und andere (E, A ꝛc.) sowie Märsche und Tänze (Es, As, B) ohne nur einen Stimmbogen zu gebrauchen, und dabei sehr rein und präcis. Beweis also, wenn man nur will und es versteht, daß alle Tonarten auf Ventilinstrumenten auszuführen sind. Auf Holzblasinstrumenten muß der Bläser auch erst durch die Kunst die vollkommene Tonreinheit zu erreichen suchen, acustisch kann kein Blasinstrument die Töne so erzeugen, wie sie zu den verschiedenen Accorden nöthig sind, der Spieler muß sie stets nach den Erfordernissen temperiren.

An dem Signal- oder Flügelhorn sind die Cylinder von großem Nutzen, sie mildern die außerdem sehr grelle Tonfarbe dieses Instrumentes und geben bei zarter Behandlung mehr einen weichen Charakter, doch bleibt selbst bei den weichsten Tonstellen, der Ton voll und durchdringend.

Nur ein Signal-Flügelhorn übertönt einen ganzen Posaunenchor und tritt selbst gegen vier Trompeten und Posaunen noch dominirend hervor; im Streichorchester, wo es jetzt häufig an der Stelle des Cornetts oder der Ventiltrompete gebraucht wird, drückt es alle andere Blasinstrumente nieder, da der Toncharakter ein sehr fremder ist und sich nur mit Cylindercornetts, Cylindertrompeten, Bombardons und Tubas vereinigt; denn die Posaunen und Waldhorns haben schon eine weit zartere Tonfarbe. Besonders treten die Waldhorns den Signalhorns gegenüber ganz in Schatten, wenn sie nicht wenigstens zu acht bei einer Zusammenstellung von zwei Signalhorns, Cornetts und Trompeten ꝛc. besetzt sind, dann aber auch wirken sie als eine weichere, besondere Klangmasse für sich und mildern bei der Zusammenwirkung die all zu grelle Tonfarbe, bleiben nicht bedeutungslos und geben eine sehr schöne und volle Harmonie für die Mittelstimmen, die außerdem sehr wenig oder gar nicht bedacht sind.

Sollen die Signalcylinder- oder Ventilsignalhorns in verschiedenen, selbst den entferntesten Tonarten bei derselben Stimmung spielen, so muß jedes dieser Instrumente wenigstens vier Ventile haben, nicht zur Vergrößerung und Vervollständigung des Tonumfanges, sondern der Tonreinheit und der dadurch erleichterten Spielart; denn in der Tiefe sind die Töne rauh, oft unbrauchbar des schlechten Klanges, noch mehr aber des schweren Anblasens wegen. Zu erinnern brauche ich wohl nicht, daß durch vier Ventile die chromatische Tonleiter fast vollständig spielbar ist, und das alle Figuren, selbst Triller ausführbar sind, letztre Verzierung macht sogar einen sehr schönen Effect.

Das Signalmundstück verbindet die konische mit etwas weniger Kesselform, ziemlich wie die des Cornetts.

An die Stelle der Waldhorns hat man häufig

2) a. das Tenorhorn = b. Baßflügelhorn in Oesterreich — besser aber Tenorflügelhorn

treten lassen, allein der Ton des Tenorhorns, eines der Baßtrompete in B sehr ähnlichen Instruments hat etwas sprödes und hartes und ersetzt bei weiten den reizenden Ton der Waldhorns nicht. Denn obgleich dieses Instrument einen viel kräftigeren Ton als das Waldhorn hat und seine Klangfarbe sich sehr gut mit den Signalhorns verbindet, so kann ich doch nicht beistimmen, wenn man der ohnehin schon spröden Tonmasse noch ganz die weichere Färbung raubt. Tenorhorn und Baßflügelhorn unterscheiden sich dadurch von einander, daß das Tenorhorn einer Trompete sehr ähnlich gebaut ist und mit einem Tenorposaunenmundstück angeblasen wird, während hingegen das Baß- oder Tenorflügelhorn ganz ein vergrößertes, verlängertes Signalhorn ist und bald die Form einer 8 bildet, außerdem aber auch mit einem weiten konisch-kesselförmigen Mundstück angeblasen wird. Beide Instrumente müssen vier Ventile haben, da sie meistentheils zu Tenor- und Baßsolos benutzt werden, wohingegen die C- und F-Signale oder Flügelhorns, die Sopran- und Altpartieen übernehmen.

3) Die Tenor- und Alttuba

sind, wenn die Baßtuba besetzt ist, zwei sehr gute Mittelstimmen, die noch besser als die unter 2 genannten Instrumente sind, häufig auch zu Solos verwendet werden und die Klangmasse der Ophycleiden, Bombardons und Tubas mehr zu einer selbstständigen Tonfarbe verbinden. Beide Instrumente sind in der Behandlung der Tenorventilposaune ähnlich, nur das die Alttuba eine Quarte höher, genau wie die Altposaune stimmt. Das Mundstück ist den Posaunenmundstücken und die äußere Form des Instrumentes der Baßtuba gleich nur in kleinerem Maaßstabe.

Mit hier schließen die mir bekannten in Deutschland gebräuchlichen Messinginstrumente und ich gehe zu den von A. Sax in Paris eingeführten Saxhorns über, die in Deutschland unter diesem Namen noch wenig oder gar nicht bekannt sind, aber wie es mir scheint für die Zukunft nicht ohne Bedeutung sein werden, da sie von Sax auf treffliche Art vervollkommnet und zusammengestellt sind.

Wie schon bemerkt, scheinen mir dem Klange und der Bauart nach die Saxhorns aus den Signal-Flügelhorns entstanden zu sein, sie haben drei bis vier Cylinderventile und bis in die größte Form und tiefste Stimmung ganz gleiche Gestalt, so daß die Schallstürze bei allen nach vor geht, und das Schöne dadurch haben, daß der Klang sich mehr in einem Punkt vereint.

Sax theilt sie in Sopran-, Alt-, Tenor-, Bariton-, Baß und Contrabaß-Saxhorns ein, hat auch deshalb verschiedene Stimmungen angenommen, leider aber auch das Transponiren für dieselben, was nach meinem Dafürhalten unnöthig war.

Der Krönungsmarsch im Prophet ist, für die Musik auf der Bühne, mit diesen Instrumenten instrumentirt nach folgender Zusammenstellung:

richtiger Klang

Petit Saxhorn in Es

Saxhorn in B Contralto

Saxhorn Alto in Es

Saxhorn Baryton in B

Saxhorn Bass in B

Saxhorn Contrebass in Es

In dieser Zusammenstellung wird man gewiß ein leitendes Princip nicht verkennen, man hat in diesen sechs Instrumenten eine vollständige abgeschlossene Tonmasse, zwar von gleicher Klangfarbe, doch von schöner Uebereinstimmung, durch die sich bei Zusammenstellung mit andern Instrumenten sehr schöne Effecte erzielen lassen, allerdings bei weit mannichfacherer und schönerer Schreibart als sie Meyerbeer benutzt hat, denn wie sie im Prophet gebraucht werden, ist es die roheste und leichteste Weise.

Nach ähnlicher Art müßten nach meinem Dafürhalten alle Signalisten- Trompeter- und Waldhornistenchöre zusammengestellt sein, und zwar auf die Art, daß bei der Infanterie die Signalhorns, bei der Cavallerie die Trompeten und bei den Jägern die Waldhorns die Hauptmasse der Instrumente bilden, aber stets so, daß hohe, mittle und tiefe Stimmungen von denselben Instrumenten vereint sind z. B. Signalistenchor: 1 Signalflügelhorn (mit Cylinder) im hohen D; 1 desgl. im hohen A oder G; 1 desgl. im einfachen D; 1 desgl. im tiefen A oder G; 1 desgl.

im tiefen D. **Trompeterchor**: 1 hohe Trompete (Trompetine) in Es; 1 desgl. in B oder As; eine gewöhnliche in Es; 1 tiefe in B oder As; 1 desgl. in Es.

Zu diesen würden nun dann erst die noch übrigen Messinginstrumente nach Verhältniß des Hauptchors hinzutreten, doch immer so, daß die Hauptmasse nicht in Schaden gestellt werden kann. Auf diese Art ließe sich noch eher etwas von dieser Militärmusik erwarten, wie sie aber jetzt besteht ist es ein wahres Chaos der verschiedensten Instrumente und Stimmungen, ohne Sinn und Princip und macht besonders bei der jetzt eingerissenen unkünstlerischen, rohen Behandlung einen unangenehmen Eindruck auf jedes gebildete Ohr.

Dieser Gegenstand ist wohl der Mühe werth, durchgreifend besprochen zu werden, wohin soll es sonst mit dem letzten Rest der Militärmusik kommen, wenn nicht die Mängel, aber auch die Mittel zur Abhülfe, gründlich erörtert und das Resultat der betreffenden hohen Behörde vorgelegt wird. Dazu mögen die in diesen Aufsätzen gegebenen Andeutungen führen.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Concertmusik.

Concertstücke.

Ch. de Beriot, Op. 76. 7eme Concerto pour le Violon avec accomp. de Piano ou d'Orchestre. **Mainz, Schott. Mit Orchester 6 Fl., mit Pfte. 3 Fl.**

Wie in allen Werken dieses Componisten ist auch hier das concertirende Instrument auf die effectvollste Weise behandelt, so daß Spieler, welche die Schwierigkeiten vollständig zu überwinden wissen, damit Beifall erringen können.

D. Alard, Op. 21. Souvenirs de Mozart. Fantaisie pour le Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Piano. **Mainz, Schott. Mit Orchester 5 Fl. 24 Kr., mit Pfte. 2 Fl. 24 Kr.**

Wie aus dem Titel zu ersehen, liegen Mozart'sche Themata dieser Phantasie zu Grund, und zwar das eine aus einer Symphonie, das andere aus Don Juan, beide recht gut verbunden. Ueber das zweite Thema sind drei Variationen gegeben, die von vieler Wirkung sind, vorausgesetzt, daß der Spieler die bedeutenden Schwierigkeiten zu überwinden vermag.

Iwan-Müller, Op. 112. Introduction et Rondo amabile pour le Clarinette avec accomp. d'un Orchestre de Salon (ou d'un Orchestre militaire ou de Piano). **Leipzig, Hofmeister.** Avec Orchestre de Salon **1 Thlr. 20 Ngr.**, avec Orchestre militaire **2 Thlr.**, avec Piano **1 Thlr.**

So weit sich das Werk nach dem Clavierauszug beurtheilen läßt, reiht sich diese dankbare Composition würdig an die vorhergegangenen, und verdient die Beachtung aller Clarinettisten.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Marie Börner-Sandrini, Pensées Musicales. **Dresden, Brauer.**

Um nicht gleich zu Anfang die Componistin in die kritische Scheere zu nehmen, wollen wir vorläufig nur angeben, was der Kunstwelt geboten wird. Der vorliegende Schotz besteht in Liedern mit ganz gewöhnlicher Begleitung. Heft 1 enthält drei Lieder in gesonderten Ausgaben: Einsamkeit, von A. v. Stolterfoth (5 Ngr.); Gottes Gebote sind nicht schwer, von Spitta (7½ Ngr.); Nachtlied von Seld (7½ Ngr.). Vom zweiten Heft liegt nur das erste Lied vor: Frühling, von Körner (7½ Ngr.). Ob unsere Worte eine Dankadresse oder ein Mißtrauensvotum enthalten werden, mögen die noch folgenden Gesänge entscheiden.

Joh. C. Frenkel, Op. 1. Drei Lieder für eine Sopranstimme mit Begl. des Pfte. Dresden, Brauer. 10 Ngr.

Diese Lieder können nur als ein ganz geringer Compositionsversuch gelten, denn sowohl die Auffassung der Texte wie die Behandlung ist schülerhaft. In der Folge wäre es auch wünschenswerth, wenn Quintenfortschreitungen, wie S. 5, Tact 1 und 2, in der Singstimme mit der Begleitung nicht mehr vorkämen.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin. P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
J. Fischer in Prag. G. u. B. Westermann in New-York.

Fünfunddreißigster Band. № 6. Den 8. August 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ueber die Stimmigkeit im Chore für Männerstimmen.

Praktische Vorschläge und Fingerzeige von L. U.

In der „Rheinischen Musikzeitung" wurde vor Kurzem und nur sehr beiläufig ein beachtenswerther Vorschlag in Bezug auf die „Stimmigkeit im Männergesangschore bei seiner Verbindung mit dem Instrumentalorchester" gemacht, nämlich: von der Vierstimmigkeit auf die Dreistimmigkeit zurückzugehen, um so die anstrengenden und zugleich für eine schöne Wirkung ungünstigen anhaltend hohen und tiefen Tonlagen der Außenstimmen einigermaaßen vermeiden zu können. Die folgenden Bemerkungen und Vorschläge über die „Stimmigkeit im Männergesangschore überhaupt" dürften wohl die Beachtung aller Vocalcomponisten verdienen, da sie aus einer gründlichen Beleuchtung der obigen Frage hervorgehen.

Das Unzulängliche und die Monotonie des selbstständigen Männergesanges (wie auch des Gesanges für Frauen- oder Kinderstimmen allein) ist bekanntlich einmal in der eigenthümlich beschränkten Tonlage, sodann aber auch in der hiermit verbundenen Dürftigkeit des Tonumfangs zu suchen. Wahre Musik in reichster Fülle und unbeschränktester Freiheit ist von jeher nur im Orchester, das heißt hier: in der Vereinigung aller Stimmen zu finden gewesen. Hiernach mag man ein Instrumentalorchester und ein Gesangstimmenorchester (gemischter Chor) unterscheiden. Der Componist für „gemischten Chor" könnte, um Abwechselung und Mannichfaltigkeit im Tonkolorit zu erreichen, in einer gruppenweisen besonderen Vervielfältigung und Vermischung der vier Hauptstimmarten ganz das nämliche Verfahren beobachten, wie der Orchestercomponist, der den beträchtlicheren Tonumfang seines mächtigen Instruments in drei Hauptlagen: eine hohe, eine mittle und eine tiefe, seine Vereinigung der verschiedenartigsten Klangwerkzeuge nach ihrer inneren und äußeren Verwandtschaft wieder theilt in: Bogen- und Blasinstrumente, die letzteren in: Messing- und Holzinstrumente, die letzteren endlich wieder in: Rohr- und Flöteninstrumente u. s. w. Der Gesangcomponist mag in der Gruppe der Männerstimmen die tiefere Tonlage der höheren gegenüberstellen, die wir in der Gruppe der Frauenstimmen erblicken müssen; er mag sogar eine mittlere Tonlage herstellen durch Vereinigung von Tenor- und Altstimmen u. s. w. Ist nun aber in der Vereinigung aller gegebenen oder aus irgend welchem Grunde selbstgewählten Tonmittel eine „orchestrale" Fülle nicht vorhanden, sondern bildet diese Vereinigung selber nur eine mehr oder weniger beschränkte Gruppe eines ganzen Orchesters, wie z. B. der Männerstimmenchor, das Bogenquartett, das Blasinstrumentquintett, so ist mit der unvermeidlichen Beschränkung der Tonlage und des Tonumfangs auch zugleich die Möglichkeit für Ab-

wechselung und Mannichfaltigkeit im Tonkolorit beschränkt. Der Mangel an Gelegenheit zu dieser Abwechselung und Mannichfaltigkeit aber macht sich nur um so fühlbarer, weshalb denn nun auch auf andere Mittel gedacht werden muß, um eine Verschiedenheit des Tonkolorits zu ermöglichen.
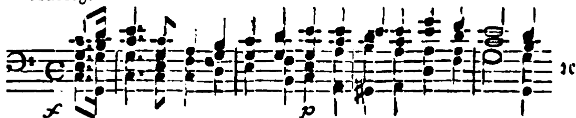
Das einzige naturgemäße Mittel hierzu dürfte in der Anzahl der Stimmen, in der Stimmigkeit, nämlich in einer Abwechselung in der Anzahl der Stimmen, in einer Mannichfaltigkeit der Stimmigkeit zu finden sein. Es giebt in der That nichts Pedantischeres, als einer papiernen Strengstimmigkeit zu Liebe die lebendige Wirkung des (Männer-) Stimmenchores zu schwächen oder gar zu vernichten. — Wie entsteht denn das Tonbild im Gemüthe des Componisten? Immer dichtet er (wenn er überhaupt dichtet, was man doch billiger Weise voraussetzen muß) unbekümmert um die Mittel, die sein Tonbild in die Ohren künftiger Zuhörer leiten sollen, und daher dichtet er stets für Orchester, d. h. in reichster Fülle und unbegrenzter Freiheit des Tones; nur mit Schmerz zwängt er aber die musikalisch reichen Bilder seiner Phantasie in die kümmerlichen Rahmen, die ihm äußere Rücksichten so häufig aufnöthigen.

Auf solche Weise entstehen allerdings nicht immer „Muster ihrer Gattung", wie etwa die Haydn'schen und Mozart'schen Quartett- und Clavierwerke: auf diese Weise aber sind die schönsten unter den Sonaten und Trios Beethoven's entstanden. Man hat nun die Wahl: dort ein verhältnißmäßig dürftiger Inhalt bei vollendeter Form, hier dagegen der reichste Inhalt bei etwas mangelhafterer Form; dort genaue Uebereinstimmung der armseligen Mittel mit dem Inhalte, hier die offenbarste Unzulänglichkeit dieser Mittel für die Fülle des Inhalts; dort gemüthliche Beschränktheit, die Alles heraussagt, was sie weiß und die um Worte nicht verlegen sein kann, weil sie nicht eben viel sagt, hier ein übervolles Herz, das da nur noch andeuten muß, wo ihm die Worte zum vollständigen Ausdrucke nothwendig ausgehen; dort fühlt man genau so viel als man hört, hier liest man zwischen den Zeilen — man fühlt mehr als man hört. Die Meinungen über diese Gegensätze mögen verschieden sein, ich aber möchte nicht, daß man etwa Sätze aufstellte, wie: die gegebenen (von wem?) oder selbstgewählten (aus innerem oder äußeren Rücksichten?) Mittel sollen stets das Hauptaugenmerk des Tondichters sein, — oder: wer nur für Orchester musikalisch denken kann, soll auch nur für Orchester schreiben u. s. w., denn dann würden wir z. B. die drei letzten Claviertrios Beethoven's nicht besitzen, das Privilegium der Composition für Männergesang aber würde den Händen der armseligsten Schächer niemals zu entwinden sein. Doch genug hiervon: an eine Bestreitung meiner Aufstellungen denkt heut zu Tage wohl Niemand.

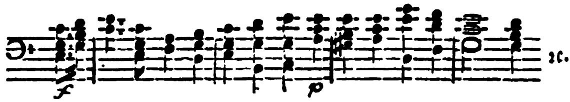
Erst wenn der Tondichter das musikalische Bild in reichster Fülle innerlich empfangen hat, denkt er an die Mittel, es auf die möglichst vollkommenste Weise in äußere Töne zu übersetzen, oder aber er muß sich nothgedrungen bescheiden, dasselbe auf der oft platten Basis gegebener Mittel von unzureichender Art zu verwirklichen. Bei diesem Verfahren hat sich bisher der Componist für Männergesang durch die fromme Rücksicht auf die Heiligkeit des vierstimmigen Satzes sehr zu seinem und dem allgemeinen Nachtheile beschränkt. Er hat den größeren Tonreichthum sowohl, als auch Abwechselung und Mannichfaltigkeit des Kolorits in einer ungebührlichen Ausdehnung der Grenzen der Außenstimmen auf eine längere Dauer gesucht, und die Folgen davon sind die gerechten Klagen der ersten Tenöre und zweiten Bässe, so wie das hiervon stets unzertrennliche Ausbleiben der erwarteten Wirkung, die Ueberanstrengung der Sänger wie der verfehlte Effect gewesen. Nimmt der Componist die gehörige Rücksicht auf die Natur der Stimmen, so wird er zwar den bisherigen Tonumfang des Männergesangschores für einige Fälle noch mehr beschränken müssen, an schöner Wirkung aber offenbar gewinnen: Abwechselung und Mannichfaltigkeit wird er jedoch hauptsächlich in der Stimmigkeit zu erreichen suchen.

Der Männerstimmen giebt es drei: einen Tenor, einen Bariton und einen Baß. Die Vereinigung dieser drei Stimmen muß die Grundlage des neuen Männergesangschores abgeben, ihre jezuweilige Theilung aber in erste und zweite Stimmen einen Wechsel der Stimmigkeit ermöglichen, der bis zur Sechsstimmigkeit aufsteigen mag. Dadurch wird (in seiner besondern und sehr beschränkten Weise) der Männergesangschor zum Orchester, wie seiner Zeit das Clavier zum Orchester erhoben worden ist, — zum Orchester, für das allein der Componist dichten kann.

An einem Beispiele mache ich meinen Vorschlag ganz klar. Wo man bisher schon glücklich war, wenn man stets eine Vierstimmigkeit der folgenden untadelhaften und ziemlich wirkungsvollen Art erreichen konnte,



da soll man allerdings nicht zu einer steten Dreistimmigkeit mit unvermeidlichen harmonischen Lücken herabsteigen,



sondern man soll in einer Abwechselung, für welche die geeigneten Gesetze aufzufinden dem Nachdenkenden nicht schwer fallen dürfte, den bis zur Zweistimmigkeit herabgedrückten dreistimmigen Satz nach Befinden bis zur Sechsstimmigkeit zu steigern vollkommen in seiner Gewalt haben, etwa auf folgende Weise:

Ten. 1. 2. I. II. III.
Bariton 1. 2.
Bass 1. 2.
x. x. y.

IV. V. VI. VII.
z. tz.

Hierbei sind nachstehende Gesetze befolgt:

1) Im Forte werden niemals die tiefen Tonlagen der Stimmen auf die Dauer benutzt, daher auch der Baß unter I wirkungsvoller ist, als der in der vierstimmigen Behandlung, der Baß tz aber als einzelner Ton innerhalb der überhaupt gestatteten Grenzen sich rechtfertigt.

2) Im Piano werden dagegen alle Tonlagen der Stimmen, also auch die tiefsten, in jeder Art und Weise benutzt, daher bei y und z ein einzelner Baßton, der die im Allgemeinen zu respectirenden bekannten Grenzen des Stimmumfangs sogar überschreitet.

3) Hieraus ergiebt sich die (in Bezug auf Tonlage) günstigste Führung der Unterstimme, welche im Verein mit der gegebenen Oberstimme (Melodie) über das in jedem einzelnen Falle anzuwendende Maaß der Stimmigkeit natürlich entscheiden muß und in Wahrheit denn auch alle Grade derselben von der Zwei- bis zur Sechsstimmigkeit gestattet.

4) Die Zweistimmigkeit erscheint innerhalb der Dreistimmigkeit nur als einzelne Ausnahme derselben, veranlaßt durch eine besondere grundsätzliche Führung der Außenstimmen. (x)

5) Die Dreistimmigkeit ist ebenfalls Folge eng an einander liegender Außenstimmen und der Rücksicht auf möglichste Vollständigkeit der Harmonie. Die Art der Stimmenvertheilung ergiebt sich von selbst. (I IV VI).

6) Die Vierstimmigkeit ergiebt auch hier erst, wo die Führung der Außenstimmen sie überhaupt gestattet, jene gewisse Vollständigkeit der Harmonie, die mit Recht ein Hauptaugenmerk des Componisten ist. Bei mittler Tonlage der Außenstimmen und im Forte sind diese ungetheilt zu lassen und nur der Bariton zu theilen (II); bei hoher Oberstimme muß natürlich der Tenor, bei tiefer Unterstimme der Baß (V) getheilt werden.

7) Die Fünfstimmigkeit erscheint, wo sie überhaupt Raum findet, als wichtigster und häufigster Grad der Vielstimmigkeit: sie gestattet stets die Ausfüllung derjenigen harmonischen Lücken, welche eine melodisch beste Führung von vier Stimmen hier und da doch noch läßt und bereichert den Satz durch Verdoppelung nach der Seite der Tonfülle hin. Bei hoher Ober- und tiefer Unterstimme muß man natürlich den Tenor und den Baß theilen (III VII); die übrigen Theilungsmöglichkeiten dürften sich von selbst ergeben.

8) Die Sechsstimmigkeit, die Theilung aller Hauptstimmen, ist stets einzelne Ausnahme jener Fünfstimmigkeit, zu der ein consequentes Anstreben der vollständigsten harmonischen Vollständigkeit bei verhältnißmäßiger Lage der Außenstimmen von selber führt. (z tz).

9) Der Satz für den neuen Männergesangschor schwankt also zwischen der Drei- und Fünfstimmigkeit, zu denen für einzelne Accorde oder Accordfolgen (x z tz) noch die Zwei- und Sechsstimmigkeit kömmt.

Natürlich ist nicht anzurathen, vorhandene Gesänge, die offenbar vierstimmig „gedacht" sind, auf die angegebene Weise stimmig umzuarbeiten, wohl aber muß man die Componisten auffordern, nicht mehr vier- oder überhaupt „strengstimmig", d. i. beschränkt, sondern „orchestermäßig", d. h. unbeschränkt, harmonisch, voll- oder freistimmig zu denken. Wir haben im Chore ja nicht vier vervielfältigte Individuen, sondern ein einziges Individium vor uns, das allerdings aber die reichste und lebendigste Mannichfaltigkeit in sich birgt und daher nicht auf eine bestimmte Anzahl Stimmen beschränkt werden darf, sondern dem

von der vollständigsten Uebereinstimmung des Unisono bis zur ausgedehntesten Entwickelung seiner Mannichfaltigkeit im vielstimmigsten Satze alle Grade der musikalischen Möglichkeiten offen stehen müssen. Den Gegensatz hierzu bildet wie das Ensemble für Solostimmen so auch das Trio, Quartett und Quintett für Soloinstrumente. Sobald das Auge vier Individuen auf vier Bogen- oder Blasinstrumenten spielen sieht, verlangt das Ohr auch vier selbstständige Stimmen zu hören; sobald vier Solosänger aus der Chormasse hervortreten, erwartet man keinen drei- oder gar fünfstimmigen Gesang. Für wie viel Stimmen der Componist die Soli im Männergesange setzen will, das muß ganz seinem Ermessen und seiner musikalischen wie ästhetischen Einsicht überlassen bleiben: er würde aber sich selbst beschränken, wollte er auch hier, ein für alle Mal die Vierstimmigkeit festhalten. Im Chore jedoch benutze der Componist doch ja gerade nur so viel oder so wenig Mittel d. h. Stimmen, als in jedem einzelnen Falle zur Herstellung der besten „musikalischen" Einheit nothwendig sind. Wie ihm durch das Zurückgehen auf die denkbarste Wenigstimmigkeit die stellenweise Verzichtleistung auf harmonische Vollständigkeit und Harmonie überhaupt nicht verwehrt ist, so darf ihm auf der andern Seite die reichste Fülle der Harmonie durch mannichfachste Vervielfältigung der Stimmen nie verwehrt sein.

Alles über den Männerstimmenchor bisher Gesagte findet nun seine Anwendung natürlich auch auf den Chor für Frauenstimmen: es findet sie sogar in erhöhtem Grade, denn da die Monotonie einer hohen Stimmlage größer ist, als die einer tieferen, so bedarf der Frauenstimmchor der stimmigen Abwechselung und Mannichfaltigkeit zu allererst. Seine Grundlage aber ist der Dreiverein des Sopran, Mezzosopran und Alt.

Die Vereinigung des Frauen- und Männerstimmenchores zum gemischten Chore wird nun in gleicher Weise von der Vier- und stellenweisen Dreistimmigkeit bis zur Sechs- und Mehrstimmigkeit aufsteigen können, wobei die neue Eintheilung in Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton und Baß mit der bisherigen Eintheilung der Stimmen in vier Hauptarten angemessen verschmolzen werden müßte. Ein Beispiel wird dies am Deutlichsten zeigen.

a b c d e
3 Frauenstimmen.
p cresc. p
3 Männerstimmen.

x y
u. s. w.

Offenbar ist die Tonwirkung dieses Satzes eine günstigere, als die seiner streng vierstimmigen Behandlung, wie man sie sich ohne Mühe wird denken können. Folgende Erscheinungen sind bemerkenswerth: Sechsstimmigkeit im Forte (a und d) wie im Piano (e); Wenigstimmigkeit nach Mehrstimmigkeit beim plötzlichen Eintritt eines Piano nach einem Forte (b); allmäliger Uebergang aus der Vier- durch die Fünf- in die Sechsstimmigkeit bei gleichzeitigem Uebergange aus dem Piano durch ein Crescendo in ein Forte (b c d); Abnahme in der Stimmigkeit bei > (x), Zuwachs in derselben bei < (y). Die Vierstimmigkeit bei b würde natürlich ein Zusammenfallen des Mezzosoprans mit dem Soprane und des Baritons mit dem Basse erheischen, also ein stellenweises Zurückgehen auf die jetzt allein gebräuchliche Stimmeneintheilung.

Gar Manches von dem hier in theoretischer Vollständigkeit Entwickelten ist schon in der Praxis zur Anwendung gebracht worden, seltsamer Weise bisher aber gerade nur da, wo eine besondere Wirkung nicht recht zum Vorschein kommen konnte, nämlich in Chören mit Instrumentalbegleitung z. B. in Opern. In der reinen Vocalmusik hat man im Allgemeinen dagegen sich stets viel zu sehr an die ächt papierene Strengstimmigkeit gehalten und oft lieber harmonische Lücken gelassen, als das Auge des Lesers durch eine jezuweilige Mehrstimmigkeit zu „beleidigen" gewagt. Daß auf die oben beregte Art nun aber auch der Chor mit Orchester principiell behandelt werden kann, ist selbstverständlich.

Ich füge noch einige allgemeine Bemerkungen bei:

Man mag noch so „künstliche" Notencombinationen erdenken, den unerschöpflichsten aller Componisten, Bach, wird man nicht leicht darin übertreffen; was an absolut „schönen" Tonfolgen der christlichen Musik, welche „Harmonie" ist, entnommen werden mag, das haben die reingestimmtesten aller musikalischen Seelen, Haydn und Mozart, zur Anwendung gebracht. Nur ein Element ist noch auszubeuten, das des Tones selbst. Eben so charakteristisch als die Vernachlässigung oder Ignorirung des Klangelementes in der ächt christlichen Musik ist (man denke an die häufig papierene Musik Bach's), ist nicht minder der Umstand,

daß dieses erste und wichtigste Element **jeder** Musik erst da zu besonderer Geltung zu gelangen anfängt, wo die christliche der freien menschlichen Anschauung weicht. **Beethoven**, der Sohn der Revolution, ist es, der im **Orchester** den Reichthum des Tones erschlossen hat. Seit dieser Zeit nimmt die Musik in allen ihren einzelnen Gebieten mit Recht eine Richtung, die man die „**orchestrale**“ nennen möchte und welche sich in dem Streben des Componisten nach sinnlicher Schönheit der bloßen Tonwirkung und charakteristischer Verschiedenheit des Kolorits kund giebt. Es ist dies die Wiedereinsetzung der Sinne in ihr ursprüngliches Recht, das Christenthum, welches wieder Menschenthum wird, das Dogma, das vor der Freiheit, der Autoritätsglaube, der vor der vernünftigen Einsicht schwindet 2c. 2c. 2c. Das dürfte nun freilich einigermaßen hochtönend klingen neben „practischen Fingerzeigen über die Stimmigkeit im Männergesangschore“, aber es ist doch vollkommen wahr, und gleich wie das unscheinbare Clavier, für das Mozart und Haydn schrieben, sich in ein Orchester verwandelt hat, so strebt auch der Vocalchor aus den beengenden Banden einer strengen Stimmigkeit in die unbeschränkte Freiheit der wahren lebendigen Musik.

Aus Zürich.

Den 25sten Juli 1851.

Concert von Marie Wieck. Pianofortemusik und Pianofortespieler in Zürich.

Der Sommer ist überall, namentlich aber bei uns, der Kunst nicht hold, denn verschlossen ist Thaliens Tempel wie der „Kasinosaal“, wo sich die Virtuosen hören zu lassen pflegen. Die herrlichen Umgebungen Zürich's locken einen Theil der gebildeten Welt auf die nahen, so reizend am See gelegenen Landgüter, während sich ein anderer in die Bäder, auf den Rigi oder gar nach Italien, Paris und London begiebt. Trotz dem hatte sich zu dem gestern angekündigten Concerte eine verhältnißmäßig zahlreiche Zuhörerschaft eingefunden, denn der Name „Wieck“ ist zu wohlklingend, als daß man sich nicht einmal einer Temperatur ähnlich der eines russischen Dampfbades aussetzen sollte. Frl. Marie Wieck erntete den lebhaftesten, allgemeinen Beifall und zwar mit vollem Rechte. Sie verräth durchaus die Verwandtschaft mit Clara Schumann und die treffliche Schule ihres wackeren Vaters, dessen unermüdlich rege, nicht alternde Kraft den echten Künstler beurkundet. Die Technik ihres Spieles ist eine vollendete, ihr Anschlag fördert einen schönen, vollen Ton zu Tage, dessen Stärke oft zu einer Höhe ansteigt, welche man bei einem zarten Mädchen so jugendlichen Alters nicht erwartet. Die beweglichen Figuren erfolgen mit großer Sicherheit und Reinheit, nur wäre bei ihrer Ausführung zu wünschen, daß die junge Künstlerin stets jene ruhige, anmuthige Körperhaltung beibehielt, welche von dem classischen Spiele wie der weiblichen Grazie unzertrennlich ist. Letztere ist, irren wir nicht, ihrer berühmten Schwester eigen. Das öftere Neigen des Kopfes und die Biegung des Körpers nach den äußersten Tasten hin scheint aber bei Frl. Marie keineswegs beabsichtigt und nicht jenes kokette Effecthaschen eitler Künstler, sondern vielmehr nur Folge übersprudelnden Muthes und frischen jugendlichen Lebens zu sein. Die Cantilene vermochten wir bei der Unvollkommenheit des Flügels, dessen sich Frl. Wieck bedienen mußte, nicht ganz zu beurtheilen, da dessen Ton von der zweigestrichenen Octave an aufwärts spitz war, während der Baß an großer Trockenheit und Schwäche litt. Indessen war dieselbe, namentlich im Chopin'schen Trauermarsche, ansprechend und wäre gewiß noch klangreicher und inniger gewesen, wenn es das Instrument hergegeben hätte. Das Piano und Pianissimo in letzterer Composition war trefflich nüancirt. Ganz gelungen war ferner der zweite und dritte Satz aus der bekannten F-Moll Sonate Beethoven's, deren unüberwindlich scheinende Schwierigkeiten von der Künstlerin mit einer anmuthigen Leichtigkeit überwunden wurden. Chopin'sche Walzer spielte sie in einem überaus raschen Tempo, die Trilleretude von Schulhoff und die „Schaumperlen“ von Kullak ebenso sauber als lebendig. Dem „Frühlingslied“ von Mendelssohn hätten wir dagegen eine etwas gemessenere Bewegung, überhaupt hier und da mehr Zurückhalten in derselben gewünscht, die verunglückte Composition Schulhoff's dagegen die „Idylle“ lieber gar nicht auf dem Programm gesehen. Am Schlusse des Concerts ward Frl. Wieck lebhaft gerufen und spielte noch zum Dank Chopin's Walzer aus Des-Dur. — Wir können der jungen Künstlerin, welche ebenso vom Rufe ihrer Angehörigen als von einem liebenswürdigen, jugendlich-frischen Aeußeren unterstützt wird, zu ihrer weiteren Kunstreise nur von Herzen Glück wünschen und bezweifeln nicht, daß sie sich durch ihr gestriges Auftreten in dem, was Kunst und Wissenschaft anlangt, tonangebenden Zürich der Schweiz auf das Vortheilhafteste empfohlen hat, wohin sie zur eigentlichen Saison zurückzukehren gedenkt.

Die hiesige Pianofortemusik ist ziemlich entwickelt und das Pianofortespiel nicht nur in der Stadt, sondern auch auf dem Lande in weite Kreise hin verbrei-

tet. Es giebt eine Menge Lehrer und Lehrerinnen hier wie in den kleineren Orten unseres Cantons, ja am See ist fast kein Dorf zu finden, das nicht einen Musiklehrer enthielte. Und doch ist die Anzahl der Unterrichtsuchenden immer noch im Anwachsen, so daß die vorhandenen Lehrkräfte kaum ausreichen. Auch fehlt es unter Musikern, wie Laien, nicht an tüchtigen Spielern, unter denen in Zürich selbst Alexander Müller, Baumgartner und Franz Abt, die Damen Frl. Hünerwedel und Eschmann, und in Winterthur der letzteren Bruder (auch schon als Componist bekannt) und Organist Kirchner, Schüler des Leipziger Conservatoriums hervorragen. Ihre sonstige praktische Beschäftigung hält indessen diese Kräfte sämmtlich mehr oder weniger gebunden, so daß keiner von ihnen als eigentlicher Virtuos zu nennen wäre. Indessen lassen sie sich von Zeit zu Zeit einmal öffentlich hören und namentlich erfreuen sich Müller, Baumgartner und Kirchner eines großen Kreises von Freunden und Bewunderern. Letzterer, einen übermäßigen Hang zur Neu-Romantik abgerechnet, ist unbezweifelt, was Auffassung und Phantasie anlangt, der geistreichste, während Baumgartner bei vollendeter Technik stark im Präludiren und Improvisiren, Müller dagegen — der älteste hiesige Pianist und Lehrer Baumgartner's — zwar vielseitig musikalisch gebildet und sicher und gewandt in der höheren Technik des Spieles ist, dagegen aber der Wärme und Innigkeit, wie der feineren Schattirung im Ausdruck entbehrt, ein andrer Charles Mayer. Abt kommt vor Gesangs-Directionsgeschäften und vor fleißigem Componiren nicht recht zum eigentlichen Clavierspiel und ist zu bescheiden, um überall glänzen zu wollen. — Gespielt wird von der Mehrzahl der Dilettanten der bunte Kling-Klang aus allerlei modernen Opern nach Anleitung der HH. Beyer u. Cons. Von dem mehr wählerischen Theile derselben wird Chopin, Thalberg, Henselt, Liszt, Charles Mayer angebaut, von der Leipziger Schule fast nur Mendelssohn, obschon man hier und da, wiewohl vergeblich, Robert Schumann Eingang zu verschaffen versucht, denn fast überall hat man ihn als ungenießbar und unbelehrend wieder bei Seite gelegt. Was die Classiker anlangt, so geht man leider nicht weiter, als bis Beethoven zurück, an welcher Einseitigkeit sonst tüchtige Leute Schuld sind, die von Weber, Field, Clementi, Mozart nichts wissen wollen und ebenso, nur die Pariser und Wiener Schule anerkennend, selbst Mendelssohn, den Rücken kehren.

— —.

Aus Coburg.

„Petrus", dramatisches Oratorium in drei Abtheilungen von Dr. Carl Ulmer, in Musik gesetzt von A. Späth.

Das vorliegende Werk, welches am 14ten Mai d. J. zu Coburg in der heil. Kreuz-Kirche zum ersten Male zur Aufführung kam, gehört seinem Stoff und seiner Behandlung nach, jedenfalls zu den hervorragenden seiner Gattung. Wie viele Gegner die neuere Richtung, dem geistlichen Oratorium eine dramatische Form zu geben, unter den Verehrern der älteren Kirchenmusik auch immer zählen mag, so hat dies doch die größten Componisten des jetzigen Jahrhunderts nicht abgehalten, sich zu ihren Oratorien Texte schreiben zu lassen, welche sich mehr und mehr dem Drama näherten. Ein Blick auf die dermaligen Compositionen der letzten dreißig Jahre bestätigt dies. Die neuere Musikrichtung, welche in allen Zweigen ihrer Kunstschöpfungen aus dem Reiche des Idealen und Unnennbaren mehr und mehr zu dem Bestimmten und Schildernden hinüberschweift, wie dies, außer der Opernmusik, in Symphonien, Cantaten, Liedern und selbst Tänzen sich deutlich genug ausprägt, hat auch im Oratorium diese Richtung eingeschlagen. Wir wollen hier nicht untersuchen, ob dieselbe ein Fortschritt ist oder nicht, genug sie ist vorhanden sie wird von dem bei weitem größten Theile der Zuhörer gebilligt, ja gut geheißen und trefflich gefunden, und trägt jedenfalls (wenn auch in anderer Weise als sonst) dazu bei, den leider sehr gesunkenen Sinn für religiöse Musik überhaupt wieder zu wecken und zu beleben. —

Von, in dieser Beziehung, wahrhaft erhebender Wirkung ist das Oratorium „Petrus" vor A. Späth. — Den Text zunächst prüfend finden wir, daß der Verfasser, der Rector Hr. Dr. Carl Ulmer zu Hersbruck bei Nürnberg, die theils in der heiligen Schrift, theils durch die Legende uns überlieferte Geschichte des Petrus mit vielem Geschick behandelt, und durch Benutzung mehrerer Stellen aus den beiden Büchern Petri und der Apokalypse dem Componisten in lyrischen Ruhepunkten reiche Gelegenheit zu wirkungsvollen und melodischen Chor- und Solo-Sätzen geboten hat. Die Sprache ist eine edle und zeichnet sich nicht nur durch fließende Verse, sondern auch durch zweckmäßige Abwechselung der Versarten und Rhythmen besonders aus.

Die Composition des Hrn. Späth (Concertmeister und Hoforganist zu Coburg) anlangend schließt sich dieselbe seinem vor einigen Jahren erschienen Oratorium „Lazarus" würdig an; nur möchten wir dem „Petrus" vor jenem insofern den Vorzug zuerkennen, als dieses Oratorium eine größere Reife in der Auf-

fassung, und eine daraus folgende größere Klarheit und Tiefe in der Behandlung beurkundet. Es ist mehr ein schönes, wohlgebautes in sich zusammenhängend bestehendes Ganze. Schon die Introduction (F-Moll) läßt im Largo, so wie in dem sich anschließenden fugirten Satze den Grundgedanken hindurch klingen, welcher das Werk durchwebt und in dem prachtvollen Schluß-Chor: „Und trotzte selbst der Hölle Macht, das große Werk (die Weltbeglückung durch Christus) es wird vollbracht" wahrhaft verherrlicht erscheint. Eine eigentliche Analyse des Oratoriums würde uns eines Theils zu weit führen, andern Theils aber für den Leser ohne größere Notenbeispiele oder ohne die Einsicht in die Partitur selbst zwecklos bleiben.

Im Allgemeinen zeichnet sich das Werk durch viele ebenso melodiöse, als reich modulirte von einer vorzüglichen Instrumentation getragene Sätze aus. Von diesen heben wir in der ersten Abtheilung besonders hervor: den ersten Chor (F-Dur $\frac{6}{4}$ Tact) „Wie die Schwalbe schwingt die Flügel ꝛc." das Quartett Nr. 4 (B-Dur) und die sich daran schließende Arie des Petrus „Ihr habt ein fest prophetisch Wort" ꝛc. Die Ariette des liebenden Junius: (H-Dur $\frac{4}{4}$ Tact) „Ach womit soll ich beginnen" ꝛc. und das darauf folgende Ensemble, das glücklich fromme Familienleben des Petrus schildernd. Mit Nr. 5 trifft die Nachricht von dem Brande Roms ein, man eilt zu Hülfe und der große Chor „Weh' heftiger lodern die Flammen — — Herr rette das zitternde Rom!" in welchem die ganze Macht und Pracht der Orchesterkräfte entfaltet erscheinen, beschließt die erste Abtheilung.

Die zweite Abtheilung eröffnet ein Klagegesang über den Trümmern Rom's (Es-Moll $\frac{4}{4}$ Tact), an welchen sich ein Ensemble, die Sorge des Petrus und der Seinen für die Unglücklichen und Waisen schildernd, eine Arie, und der herrliche Gesammtchor: „Wanke nicht" ꝛc. anschließt. — Ohnstreitig eine der schönsten Nummern des ganzen Werkes. Die Nachricht von dem Tode des Paulus — die Ergreifung des Petrus und seiner Tochter durch Nero's Hauptmann — Martinianus — die Abschiedsscene, die Gottergebenheit des Petrus, seine Trostsprüche und der fromme Chor: „Obschon ich wandle" ꝛc. bilden das Finale dieser zweiten Abtheilung.

In der dritten ist Petronella's Flucht aus dem Kerker, ihre Sorge um den Vater und darauf Nero's Auftritt versinnlicht. Das hier einfallende Marschtempo in (D ¢) mit Chor ist eben so originell als charakteristisch und von trefflicher Wirkung. Ein wahrer Reichthum musikalischer Schönheiten ist nun in der Scene zwischen Nero und dem zum Tode verurtheilten Petrus entwickelt, welcher der Abschied des Letzteren von seiner Tochter, sein Segen und die freudige Bekehrung des Martinianus und anderer Römer zum Christenthum sich anschließt. Letztere Scene, obwohl der Legende treu, zieht die Katastrophe der dritten Abtheilung etwas sehr in die Länge. Vielleicht wäre es gerathener gewesen nach Petri's Segen und Abgang, sogleich zu dem schönen Terzett „Selig, Selig ꝛc." und dem schon Eingangs erwähnten herrlichen Schlußchor überzugehen. Es bedarf dazu keiner Neubekehrten — man kann denselben als Ausspruch der christlichen Gemeinde Roms überhaupt betrachten.

Die hiesige Aufführung, welche zum Besten einer milden Stiftung unter Mitwirkung der Herzoglichen Kapelle, des Gesang-Personales der Hofoper, mehrer hiesiger Gesang-Vereine und vieler Musikfreunde stattfand, war im Ganzen eine sehr gelungene zu nennen und dürfte baldigst eine viel gewünschte Wiederholung erfahren.

Es läßt sich übrigens dies Oratorium auch mit schwächeren Kräften ausführen, da es im Grunde nur drei größere Solo-Partien Baß, (Petrus) Tenor (Junius) Sopran (Petronella) und außer fünf kleineren, die leicht zu besetzen sind nur einen mäßigen Chor in Anspruch nimmt. Aus diesem Grunde sei es allen Musik- und Gesang-Vereinen um so mehr empfohlen, als nicht nur die Partitur, sondern auch ein Clavier-Auszug durch den Componisten billigst bezogen werden können. Der Text ist im Druck (Nürnberg bei J. A. Stein, 8. 1851. Preis 6 Kreuzer) erschienen.

K.

Kleine Zeitung.

Eingesandt. S. 214, Nr. 20 der Neuen Zeitschrift für Musik, Band 34 wird eine kurze Nachricht vom Harmonichord des Hr. Friedrich Kaufmann gegeben und gesagt, daß der Ton durch Reibung gewöhnlicher Pianofort-Drahtsaiten an einem mit Hirschleder überzogenen und mit Colophonium bestrichenen Cylinder hervorgerufen werde und daß die schwingenden Saiten einen Schwingungsknoten zeigten, der nicht im Mittel der Saitenlänge sich befinde, sondern bei $\frac{2}{5}$ der untern oder $\frac{3}{5}$ der obern Saitenlänge, eine Erscheinung, welche den bis jetzt festgehaltenen Gesetzen der Saitenschwingungen zuwider sei. — Verf. dieser Zeilen sah im Anfange dieses Jahrhunderts in dem von dem Franzosen Merlin zusammen gebrachten Museum in London ein ähnliches Instrument, bei welchen ein etwa $\frac{2}{3}$ Zoll breites ebenfalls mit Colophonium bestrichenes Hanfband quer über die Saiten hinlief und sie in Schwingung

brachte, wenn sie durch einen Hebelsarm mit dem Bande in Berührung gebracht wurden. Der hervorgebrachte Ton war mit einem unangenehmen Geräusche verbunden, das Instrument überhaupt nicht in Ordnung und stand blos als ein Curiosum da u. s. w. Uebrigens waren die Saiten horizontal aufgezogen und konnten mittels kleiner eiserner Hebelsarme mehr oder weniger stark mit dem einem Ende gegen das Tangentenband gedrückt werden. — Bei oben erwähntem Harmonichord scheinen die Saiten lothrecht aufgezogen zu sein und dann dürfte sich die ungleiche Entfernung des Schwingungsknotens von den aufgehangenen Enden wohl daraus zu erklären, daß einerseits die Saite durch ihr Gewicht oben stärker als unten gespannt ist und deshalb der Schwingunsknoten herabgehen kann und daß andererseits die Länge des schwingenden Theiles der Saite nur von der Reibungsstelle an, bis zu dem fixen Aufhängepunkte hingenommen werden darf, woraus wenn man die volle Saitenlänge annimmt und die Reibung einige Zolle vom unteren Ende an aufwärts stattfinden läßt, dann leicht die beobachtete ungleiche Entfernung des Schwingungsknotens von den beiden Saiten-Enden heraus kommen kann. Uebrigens ist diese Sache interessant und verdiente näher erörtert zu werden, was allerdings nur ein guter Akustiker vermag, welchem der nöthige Apparat zu Gebote steht.

Coburg. Das Gesangfest auf der Veste zu Coburg. Am vergangenen 27ten Juli, Nachmittag, hat auf der hiesigen Veste das erste Gesangfest statt gefunden. Eine zweckmäßig gebaute, und geschmackvoll decorirte Tribüne war in dem geräumigen geschlossenen Hofraum aufgestellt. Die Liedertafeln der Umgegend lieferten ihr Contigent. Das Gesammtpersonal mag aus 160 bis 180 Personen bestanden haben; der Raum konnte aber bequem 300 Sänger aufnehmen. Zur Production wurde Julius Otto's „Soldatenleben" bestimmt. Der Componist, bekannt und beliebt bei den Liedertäflern durch seine „Burschen und Gesellenfahrten", leitete nur die ersten Nummern, die Uebrigen der hiesige Kantor Knauer. In der erwähnten Composition beurkundete Hr. Musikdir. Otto von Neuem sein schönes Talent für den Männergesang, denn sie enthält viel Gelungenes; mehr als wie seine übrigen Werke. Wegen der großen Länge dieses Tonstückes hat man es in zwei Abtheilungen getrennt. Die Ausführung der ersten Abtheilung befriedigte mehr, als die der zweiten. Die müde gewordenen ersten Tenoristen fanden sich in der zweiten Abtheilung weniger zahlreich ein, und haben vorgezogen zuzuhören. Gegen den Schluß hat der Componist Luther's Choral: „Eine feste Burg ꝛc." mit Begleitung von Blasinstrumenten, benutzt. Diese Idee mußte hier um so mehr Anklang finden, da bekanntlich der große Reformator dieses herrliche Lied in dem nahestehenden Gebäude dichtete, und componirte. Den Sachkennern mußte indeß die Harmonisirung dieses Liedes mißfallen. Das Ganze schloß mit den patriotischen „Gut Heil auf Deutschland"; darauf folgte unmittelbar ein kräftiger Regenguß, der Sänger und Publikum in die nahe gelegenen Behälter drängte. Nachdem der Himmel sich günstiger zeigte, zog die Sängerschaar mit klingendem Spiele von der Veste herunter in die Stadt, vereinigte sich in einem schönen Locale, und trennte sich erst gegen den Morgen. — Schließlich muß noch das Benehmen des Hrn. Otto gegen seine hiesigen Collegen getadelt werden. Es war nichts weniger als entgegenkommend und freundlich. Dadurch hat er sich sehr geschadet. S.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Mad. de la Grange hat ihr Gastspiel in Hamburg beendet, wird dann in Breslau auftreten, und später wieder mit Reger zusammen in Hamburg.

Frl. La Grua in Dresden ist an der großen Oper zu Paris engagirt, und wird zunächst in dem „ewigen Juden" von Halevy auftreten.

Frl. Babnigg tritt im August auf der königl. Oper in Berlin in Mozart's Entführung auf.

Vermischtes.

In Mainz kam durch die dasigen Gesangvereine Ende vorigen Monats Mendelssohn's Walpurgisnacht zur Aufführung. Eine Pianistin Frl. Janitsch spielte dazu Sachen von Goria und Prudent. Auch eine gute Zusammenstellung!

Ueber Thalberg's Oper schreibt man aus London: Sie ist eines von den vielen Beispielen, wie sehr man sich im Irrthum befindet, wenn man durch Schulgeschicklichkeit die Eingebungen der Natur, des Gefühls und des Genies ersetzen zu können glaubt.

Bei Diabelli in Wien erschien: Thematisches Verzeichniß erschienener Compositionen von **Franz Schubert.** Es ist aber durchaus nicht mit dem Fleiße ausgestattet, wie das vor Kurzem erschienene Verzeichniß der Beethoven'schen Werke.

Vor einer längeren Reihe von Jahren trat in Deutschland ein junger Pianist aus Rußland, A. **Rubinstein**, auf. Jetzt schreibt man von ihm, daß er mehrere größere Werke vollendet habe, u. A. eine Oper „Dimitri vom Don", welche im Herbst auf dem russischen Theater in Petersburg zur Aufführung kommen soll.

Donizetti erhält ein Denkmal in Bergamo.

Th. Kullak schreibt an einem Werke: „die bezauberte Rose" für Solo und Chor mit Orchester. Der Text ist von Nicolai.

Meyerbeer componirt jetzt Gesänge für den israelitischen Cultus.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.

Fünfunddreißigster Band. № 7. Den 15. August 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Louis Köhler, Op. 7. Fünf Gesänge für Alt oder Bariton und Pianoforte. — Berlin, Schlesinger. Preis ¾ Thlr.

Der Inhalt dieser Gesänge ist keineswegs befriedigend für höhere Ansprüche. Die Auffassung ruht auf einem sehr breiten Grunde derjenigen Musiksprache, die uns nichts Individuelles bietet; sodann sind die Melodien selbst von der sinnlich-schönen Seite nicht genügend, sie haben keine Energie, sondern zerfließen mehr in gewisse Phrasen, denen, weil sie nichts Charakteristisches haben, kein Interesse sich abgewinnen läßt, sie haben zu viel Gemachtes. Am besten darunter ist Nr. 1 „der Fernen", das wenigstens eine gewisse Wärme verräth, aber die Führung der Melodie ist so eng und knapp zusammen gedrängt, daß sie kein höher pulsirendes Leben äußern kann. Nr. 2 „Vöglein, wohin so schnell" von Geibel (von Rob. Franz sehr schön componirt) ist so vag gehalten, daß man eben nur Töne vernimmt ohne einen scharf fixirten Gedankenausdruck. Nr. 3 „Himalaya" von Roswitha Kind (nicht Rosätha, wie gedruckt steht) eigentlich aber „Seefahrers Sehnsucht" von der Dichterin überschrieben, läßt uns nichts von der Sehnsucht spüren, die der Schiffer in das himmlische Thal von Kaschemir empfindet. Es galt hier der Melodie einen fremdländischen Reiz zu verleihen, gleichsam eine Localfarbe ihr anzubilden, nicht aber einen Ausdruck, wie wir ihn in hundert andern finden. Eben so wenig befriedigen auch die beiden letzten; es ist kein freier Zug darin, alles so gemacht und erarbeitet. Das ist wenigstens der Eindruck, den sie auf den Unbefangenen machen.

Gotthard Wöhler, Op. 15. Lieder und Gesänge für eine Alt- oder Bariton-Stimme und Pianoforte. — Berlin, Schlesinger. Preis ⅚ Thlr.

Dem ersten kürzlich besprochenen Hefte, reiht sich dieses zweite in gleicher Weise an. Wöhler durchdringt die Texte, die er stets mit Umsicht auswählt, bis auf ihren Kern, den er mit Geist musikalisch darzustellen versteht. Es sind Charaktergemälde, öfters weniger durch ihre eigentliche Melodie vortretend, als durch die gesammte musikalische Atmosphäre, die er ihnen verleiht. Daher sind sie mit Recht überschrieben: Gesänge für eine Singstimme und Pianoforte. Die Betheiligung des letzteren ist wesentlich. Wie oft finden wir denselben Titel, wo aber zu einer unbedeutenden Melodie die Begleitung mit nachhumpelt, ohne Rücksicht auf den Inhalt. Diese Beantheiligung des Pianoforte liegt auch nicht etwa in der Durchführung bestimmter Figuren und Gänge, sondern es muß von vornherein gleich das Ganze so concipirt sein, daß Ge-

sang und Pianoforte ein unzertrennliches, organisches Ganze ausmachen. Der sogenannten musikalischen Masse ist freilich mit solchen Gesängen nicht gedient, denn diese will blos gedankenlos durch den bloßen sinnlichen Klang (wie z. B. durch Lieder von ganz entschiedener Schneidersentimentalität) gekitzelt sein. Denjenigen aber, die da wissen oder auch nur dunkel ahnen, was die Kunst eigentlich solle, seien sie aufrichtigst empfohlen.

Georg Vierling, Op. 7. Fünf Gedichte für eine Singstimme mit Pianoforte. — Berlin, Schlesinger. Preis ⅚ Thlr.

Auch Hr. Vierling zählt mit unter denjenigen, denen eine tiefer gehende Auffassung der Texte das Erste ist. Die vorliegenden Gesänge sprechen wieder deutlich dafür, sie haben sämmtlich eine fixirte Individualität, die sich nicht nur in einer gewissen charakteristischen Ausprägung kund giebt, sondern daneben auch auf eine specifisch vortretende Melodie Accent legt, so daß die Begleitung oft zurücktritt, um der Singstimme mehr Geltung gewähren zu lassen. Seine Melodien sind von bestimmter Farbe, die sich gleich in den ersten Tacten ankündigt, und neigen sich gern nach einer gewissen Leidenschaftlichkeit hin, die ihnen einen dramatischen Reiz verleiht, so Nr. 4 in dieser Sammlung und Nr. 1 und 2. Diese Leidenschaftlichkeit ist aber nicht blos im Allgemeinen Aufgeregtheit, sondern sie kommt aus dem Innern, sie strömt nicht über, sondern bewahrt das Maaß, eine feste, ästhetische Gestalt, die das Gepräge von der Wahrheit und Nothwendigkeit ihrer Existenz an sich trägt.

Für Blasinstrumente und Pianoforte.

Carl Eschmann, Op. 3. Phantasiestücke für Ventilhorn in F (oder Violoncell) und Pianoforte. — Cassel, Luckhardt. Heft I. 25 Sgr. Heft II 1 Thlr.

Obwohl die Verbindung des Horns mit dem Pianoforte nichts Neues ist, so unterscheidet sich doch die Art, wie sie hier sich kund giebt, wesentlich vortheilhaft von derjenigen, die man gewöhnlich bei derartigen Stücken beobachtet hat. Meistentheils ist es auf eine Geltendmachung der Virtuosität abgesehen, Inhalt, Musik ist das Geringste dabei, das Pianoforte läuft so neben bei her als dienende Magd. Hier sind beide Instrumente gleichmäßig an der Aussprache des Inhalts betheiligt, sie unterstützen und ergänzen sich gegenseitig. Und nicht nur Inhalt, Musik ist es, was uns in diesen Stücken geboten wird, sondern auch gute, die einem frischen Phantasieleben entsprungen ist; es werden uns darin schöne Bilder vorgeführt, in Form der Lieder ohne Worte, die sämmtlich auf bestimmten, klaren Seelenstimmungen ruhen und möglichst individuell sich aussprechen. Der Componist zeigt, daß er mit den besten Mustern der Neuzeit vertraut ist; namentlich ist es die Schumann'sche Richtung, die er in sich aufgenommen und in diesen Phantasiestücken energisch bethätigt. Und nicht nur von der materiellen Seite her spricht er dies aus, sondern auch in der Behandlung der Pianofortepartie. Die Partie des Horns bewegt sich blos in der Cantilene, und hierin verdient der Componist Lob, daß er diesem Instrumente sein gutes altes Recht nicht schmälert und durch den Fortschritt, den man dem einfachen Horn gleichfalls aufgedrungen hat, sich nicht verleiten ließ, Unnatürliches und Bizarres zu geben. Im Gegentheile benutzte er die Erweiterung der Grenzen dieses Instruments blos zu höhern Zwecken, um dem Gesange eine ausgedehntere Anwendung zukommen zu lassen. Namentlich ist es die Tenorlage, die hierbei berücksichtigt wird und die Tiefe; daher diese Stücke mehr für ein zweites Horn berechnet scheinen. Jedes Heft enthält drei Stücke, von denen wir keins dem andern vorziehen wollen —; sie enthalten sämmtlich so viel Schönes, daß es dem Ausführenden überlassen bleibe, nach Lust und Neigung dem einem mehr als dem andern sich zuzuwenden.

Em. Klitzsch.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

A. Neithardt, Op. 141. Vier Volkslieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. — Berlin, Schlesinger. Pr. Partitur und Stimmen ⅔ Thlr., Stimmen allein à 2½ Sgr.

Es sind die Lieder: „Heimathsüßer Ort", „des Sommers letzte Rose", „blaue Glöcklein von Schottland" und „Rule Britania". Sowohl die Auswahl als auch die schöne harmonische Bearbeitung werden diesen Liedern, da sie keine Schwierigkeit in der Ausführung haben, bei Gesangvereinen bald den Eingang öffnen. Sie seien der Beachtung derselben angelegentlich empfohlen.

Für Männerstimmen.

W. Tschirch, Op. 17. Die alten und die jungen Zecher. Gedicht von Reinick für den einstimmigen Männerchor und vier Solostimmen. — Berlin, Schlesinger. Pr. der Part. u. Singst. ½ Thlr., Stimmen à 2½ Sgr.

Wir wollen nicht die alte Klage wieder anstim-

men, daß es nur wenig humoristische Männergesänge giebt, daß wir das für Humor häufig hinnehmen müssen, wenn die Stimmen im parlando die Scala auf und abreiten; wir wollen uns lieber freuen an den, wenn auch selten kommenden Gaben, die uns in jene eigentliche Weinseligkeit hineinsingen. Eine solche Gabe ist die vorliegende Composition von W. Tschirch, der in neuerer Zeit durch mehrfache Männergesangscompositionen die Aufmerksamkeit der Sangesbrüder auf sich gezogen hat, namentlich durch seine „Nacht auf dem Meere", die, wenn sie auch hie und da mäkelnde Anfechtung erhalten hat, dennoch ein schönes Zeugniß davon ablegt, daß es dem Componisten um Höheres zu thun gewesen, als was man gewöhnlich zu erzielen pflegt. In dieser neuen Composition des Componisten finden wir einen so natürlichen Humor, von so gesunder Farbe, eine Weinfidelität, die sich so leicht und keck bewegt, daß sie als eine Bereicherung der komischen (?) Männergesangsliteratur betrachtet werden muß. Auch das Gedicht ist äußerst humoristisch. Ein junger Zecher erblickt im Wein „ein duftig Blümelein". Die alten Zecher verhöhnen ihn deshalb und rathen ihm, künftig Blumen in sein Glas zu setzen, es mit Wasser zu füllen und der Herzliebsten es zu bringen. Ein zweiter erblickt im Wein Gold und Edelstein, ein dritter Stern und Sonnenschein. Dafür verhöhnen die alten jeden; dem dritten rathen sie: „Schlag deinem Glas den Boden aus und guck damit zum Dach hinaus". Erst der vierte erblickt das Richtige. Er singt (Solo 2ter Baß): Ich sah in diesem Wein nur lauter Wein. Darauf die Alten: „Das muß ein Zecher sein; nicht zum Gaffen ward der Wein erschaffen, was Blum' und Gold, und Stern und Sonn'! Im Weine liegt viel größere Wonn', drum gaffet nicht und trinkt davon".

Aug. Schäffer, Op. 38. **Heitere und launige Lieder für den vierstimmigen Männergesang. Vierte Folge. — Berlin, Schlesinger. Preis der Partitur und Stimmen 20 Sgr.**

Es sind zwei in dies. Bl. enthalten, Deutschlands Zukunft, und das Lied von der Prost die Mahlzeit. Das erste ist kräftig und frisch, ohne höheren Anlauf zu nehmen; wem möchten auch beim Nachdenken über unsere Zukunft großartige Gedanken beikommen. Das zweite ist leicht, scherzend, aber nicht bedeutend in der Melodie, doch klingt das Ganze in seiner Anspruchslosigkeit recht angenehm. Der zweite Baß singt allemal solo den Refrain. Als Beispiel sei der zweite Vers angeführt: „So geht es manchen Mädchen hier wirklich verdrießlich, sie warten nun und harren seit Ewigkeit schon; doch was sie auch beginnen; es wird nichts ersprießlich, sie finden auf der Erde durchaus keinen Lohn! Sie haben geputzt sich, sie haben gesungen, sie haben gequält sich bei Tag und bei Nacht. Und denken sie: Nun kömmt er gewiß! — Ach! Prost die Mahlzeit!" — Em. Klitzsch.

Das ABC der Gesangskunst.

Ein kurzer Leitfaden beim Studium des Gesanges

von

Ferdinand Sieber in Dresden.

(Forts. aus Nr. 6, Bd. 34.)

Kehlfertigkeit (und zwar **vollkommene**) verlangt in Italien ein jeder Lehrer von seinem Gesangsschüler, ehe er dessen Studien für beendigt erklärt, und das mit dem vollsten Rechte, denn wie kann Jemand für einen Gesangskünstler gelten wollen, der mit dem Gebrauche seiner Kehle noch nicht fertig geworden ist? — Erst in neuerer Zeit, wo das Studium des Gesanges immer oberflächlicher betrieben wird, und so Mancher, dem der Himmel eine schöne Stimme verliehen hat, sich für einen fertigen Sänger hält, wenn er eine getragene Cantilene mit Ausdruck zu singen, oder in einem Allegro durch die Kraft seiner Stimme hinzureißen vermag — erst in neuerer Zeit legt man auf Kehlfertigkeit gar keinen Werth; ja der deutsche Sänger pflegt sogar oftmals mit einer gewissen Verachtung über das sogenannte italienische Gegurgele und die Coloraturen zu sprechen, und dadurch an den Fuchs zu erinnern, dem die Trauben zu hoch hingen und der sie deshalb für bitter und schlecht erklärte. Daher kommt es auch, daß unsere Zeit so arm an großen Sängern und Sängerinnen ist. Wer die Kehlfertigkeit für unnütz hält und von ihrem Gewinn ganz absieht, nun der wird seine Studien allerdings gar bald beendigt zu haben meinen, und wenn ihm der kleinste Grupetto und Mordent, der in einer Arie vorkommt, seine Ohnmacht in der Beherrschung der Stimme nur zu deutlich beweiset, so läßt er fünf gerade sein und macht den Doppelschlag, wie es ihm eben seine Mittel erlauben, — in der frohen Gewißheit, daß seine schöne Stimme ihn solcher Künsteleien gänzlich überhebt. — Eine solche (nur zu allgemeine) Ansicht über Kehlfertigkeit ist aber um so unbegreiflicher, als man doch von jedem Clavierspieler, Geiger, Violoncellist, u. s. w. der Ansprüche auf den Namen eines Künstlers macht, heut zu Tage eine eminente Fertigkeit als ganz natürlich voraussetzt und verlangt. Freilich ist der Gesang in der

Meinung Vieler keine Kunst; wer eine Stimme hat, nun der singt, — ein paar Monate reichen hin, ihm alles Nothwendige beizubringen; über etwa vorkommende Schwierigkeiten hilft ihm sein jeder Zeit und aller Orten ausgesprochener Abscheu gegen dergleichen Künsteleien und Geschmacklosigkeiten hinweg — — und so ist der Sänger fertig*)!

Die Kehlfertigkeit im engeren Sinne soll natürlich nur Mittel, nicht Zweck sein. Der Sänger soll nicht in der Ausführung glänzender und schwieriger Passagen allein seinen Ruhm suchen, — er muß aber im Stande sein, jede Fioritur und Gesangsverzierung correct und schön auszuführen. — Die Stimme muß durch Uebungen in passender Stufenfolge vom Leichten zum Schwierigen hingeleitet und bis zur vollkommenen Fertigkeit ausgebildet werden. Und da der Kehlkopf der eigentliche Sitz und Quell der Stimme ist, so spricht die Kunst eben von Kehlfertigkeit. — Die Passagen sind nicht durch Stoßen mit der Brust, noch durch Mund und Lippenbewegungen, sondern einzig und allein durch Geläufigkeit und Fertigkeit der Kehle künstlerisch ausführbar. Diese wird aber bei ausdauernder und richtig geleiteter Uebung fähig, das Erstaunlichste zu leisten. Und nicht allein im colorirten Gesange, nein eben so sehr im getragenen Style wird der Vorzug einer fertigen Kehle sich überall geltend machen und eine zweckmäßig angebrachte und schön ausgeführte Verzierung (Fioritura) den gebildeten Sänger beurkunden. Ganz irrig ist das Vorurtheil, daß die fleißige Uebung der Passagen und Triller die Stimme schwankend und unfähig mache, getragene Cantilenen zu singen, im Gegentheile wird der Zauber eines Adagio und das canto smorzato noch weit mehr wirken, wenn die Stimme jeder feinsten Biegung und Modulation zugänglich ist. Oder beweisen nicht die Beispiele einer Jenny Lind, Henriette Sontag, einer Frezzolini, eines Lablache, Rubini u. s. w. die Wahrheit des zuletzt Gesagten?

Ein Sänger ohne Kehlfertigkeit ist eben so wenig ein wahrer Gesangskünstler, als irgend ein Instrumentalist ohne bedeutende Fertigkeit Ansprüche auf den Namen eines Meisters machen kann. —

Lungen und Luftröhre. — Die Lungen sind, wie es auch einige der besten Gesangschulen aussprechen, recht eigentlich der Blasebalg, der uns den zur Erzeugung des Tones nöthigen Luftstrahl durch die Luftröhre in den Kehlkopf emportreibt — und indem dieser Luftstrahl die elastischen Bänder (im Italienischen recht bezeichnend corde vocali, Vocalsaiten genannt) die in zwei Paaren übereinanderliegend die Stimmritze bilden, erzittern und schwingen macht, entsteht eben der eigentliche Ton, der dann durch den Schlund, den Gaumen, die Zunge, die Zähne, die Lippen u. s. w. modificirt und veredelt werden muß, ehe er dem Ohre vernehmbar wird.

Es scheint mir daher nicht überflüssig, mich in einigen Worten über den richtigen Gebrauch der Lungen und der von ihnen aufzunehmenden und auszuströmenden Luft auszulassen. — Wenn man zunächst die äußere atmosphärische Luft einathmet, um die Lungen reichlich mit Luft zu versehen, so darf der Sänger dabei nicht zu hastig verfahren. Die Brust muß sich ein wenig heben, der Unterleib dagegen zurücktreten. (Vgl. H.) Hierbei wird so ziemlich dieselbe Procedur beim Sprechen und beim Singen stattfinden, dagegen ist es beim Ausathmen der Luft, bei der eigentlichen Erzeugung des Tones ganz anders. Wenn wir sprechen wollen, so ist oftmals, ja fast immer schon ein großer Theil der von den Lungen aufgenommenen Luft bereits wieder entwichen, bevor wir anfangen zu reden.

Dagegen muß beim Singen die Luft sehr zurückgehalten, auf das Genaueste eingetheilt werden, und darf nur allmählig und langsam ausströmen. — Die Brust sinkt nach und nach, der Unterleib tritt etwas vor, das Zwergfell (was bisher herabgebeugt war) hebt sich empor, die ausgedehnten Rippen kommen wieder in ihre natürliche Lage und die Luft entweicht so langsam aus den Lungenzellen durch die Luftröhre, den Kehlkopf und die Stimmritze, als die Dauer

---

*) Ein sprechender Beweis dafür, wie irrig und falsch die allgemeinen Begriffe über Gesangskunst und Methode sind, liegt schon in der traurigen Wahrheit, daß Jeder, der irgend Musik treibt, sich auch fähig und berufen fühlt, Gesangunterricht zu ertheilen. Organisten, Flötisten, Violinisten, Pianisten, die vielleicht in ihrem Fache recht tüchtig sein, ja das Trefflichste leisten mögen, können deshalb doch noch keinen Begriff von Stimmbildung — überhaupt von der ganzen Gesangskunst haben, die zum großen Theile auf Empirik beruht. Nichts desto weniger geben sie Gesangstunden und — finden Schüler. Denn wer so schön Clavier spielt, so rührend die Flöte bläst, so anmuthig componirt — muß doch wohl ein guter Gesanglehrer sein, ob er selbst singt und singen gelernt hat, oder nicht. Wie aber, wenn ein beliebiger Sänger Violoncell, Flöten oder Clarinettenunterricht ertheilen wollte, ohne die Instrumente selbst zu spielen? Man würde ihn für einen Narren erklären — und doch würde er vielleicht eben so gut hören, ob sein Schüler falsch oder richtig bläst, ob der Ton voll und edel oder schlecht klingt, als jene Gesanglehrer, deren ganzes Unterrichten darin besteht, daß sie sagen: „Singen Sie voller, nehmen Sie den Ton recht rund — es klingt etwas durch die Nase — dieser Ton ist nicht schön" und dergl. mehr — ohne jemals anzugeben, wie es der arme Schüler denn eigentlich anzufangen habe, um allen diesen Uebelständen abzuhelfen. — Vielleicht finde ich späterhin Gelegenheit dies Thema, worüber sich noch sehr Vieles sagen läßt, ausführlicher in dieser geschätzten Zeitschrift zu besprechen. —
F. S.

der in einem Athem zu singenden Passage, (worüber ein guter Sänger nie in Zweifel sein kann) es erfordert. —

Man hüte sich jedoch davor, seine Lungen zu sehr auszudehnen und eine lange Dauer des Athems forciren zu wollen, was — wenn es auch wirklich so geschickt gemacht wird, daß der Zuhörer nicht unangenehm berührt wird, es vielleicht gar nicht bemerken sollte — jedenfalls der Gesundheit sehr schädlich sein muß. Eine zweckmäßige Anleitung in Betreff des Ein- und Ausathmens ist im Gegentheile grade für solche, die einen kurzen Athem haben, von größtem Nutzen, und wird sogar von den besten Aerzten als Kräftigungsmittel für Brust und Lungen sehr empfohlen.

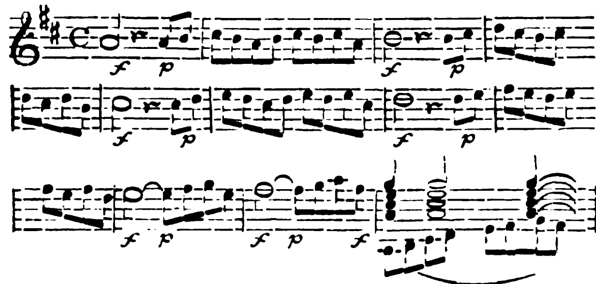
(Fortsetzung folgt.)
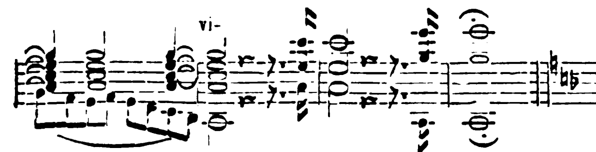
Aus der Original-Partitur zu „Figaro's Hochzeit".
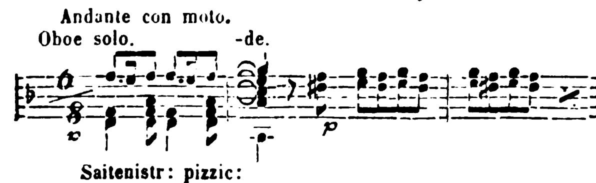
Mitgetheilt von T. U.

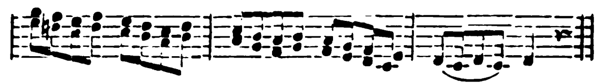
Es dürfte für viele Tonkünstler nicht ohne Interesse sein, von einigen Stellen in Figaro's Hochzeit zu vernehmen, welche Mozart anfänglich anders beabsichtigt hat, als wir sie jetzt kennen. Bei der Mittheilung derselben beschränke ich mich auf eine einzeilige Partitur.

I. In der Ouvertüre begegnet den Blicken des Lesers folgende Erscheinung:
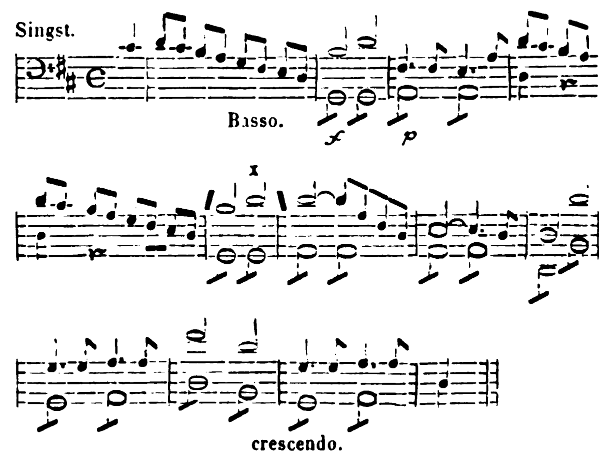






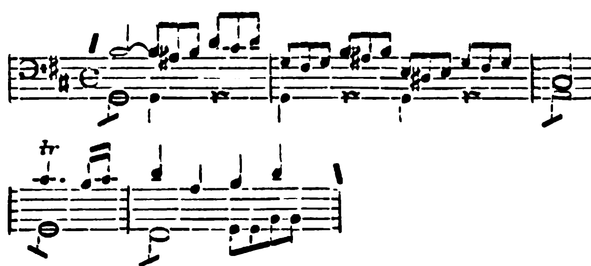


Bekanntlich bildet das angeführte Stück die hier an der Stelle einer Durchführung oder eines Mittelsatzes stehende kurze Zurückleitung vom sogenannten zweiten Hauptgedanken in die Wiederholung des ersten; natürlich sind die vier Tacte innerhalb des vi-de wieder ausgestrichen und leider endigt mit dem ersten Tacte des Andante con moto eben eine linke Seite der Partitur, neben welcher man noch deutlich erkennt, wie an dieser Stelle ein oder mehrere Blätter herausgeschnitten worden sind, auf denen sonach die Fortsetzung dieses Minore gestanden haben wird. Man erkennt aus der Partitur daher blos, daß Mozart anfänglich gesonnen gewesen ist, der Ouvertüre zu „Figaro's Hochzeit" die nämliche Gestalt zu geben, wie der zur „Entführung aus dem Serail", nicht aber die weitere Beschaffenheit des beabsichtigten langsamen Mittelsatzes. Zu bemerken ist noch, daß die drei Tacte des Allegro innerhalb des vi-de nur in den Violinen und dem Basse vorhanden sind: daraus geht hervor, daß Mozart wahrscheinlich alle Stellen homophoner Art anfänglich nur in den wesentlichsten Stimmen notirt und später erst die ausfüllenden Instrumente hinzugesetzt hat.

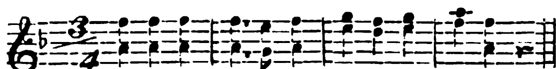
II. Die Arie des Grafen im dritten Acte hat in der Gesangspartie ursprünglich folgendermaßen geschlossen:



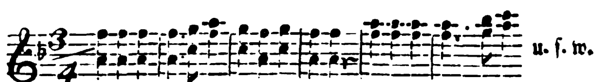
Der Tact x — übrigens auch nur in Singstimmen und Contrabaß vorhanden — ist wieder ausgestrichen und verweist ein vide von ihm aus auf ein Rückblatt der Partitur, welches statt seiner folgende vier Tacte zur Geltung bringt:



III. In der ersten Arie des Figaro sind bei der Stelle



und eben so bei dem ihr entsprechenden nächstfolgenden Rhythmus jedes Mal (zu Anfang und zu Ende der Nummer) und in allen Stimmen (zwei Violinen, zwei Violen, zwei Hörner und Singstimme) Radirungen vorhanden, aus deren Oertlichkeit sich schließen läßt, daß die angeführte Melodie vollkommen fertig anfänglich auf folgende Weise in der Partitur gestanden hat:



(Schluß folgt.)

Aus Hannover.

Concerte. Der Künstler-Verein. Die neue Singakademie. Die Oper. Das Gesangfest der vereinigten norddeutschen Liedertafeln.

Sie kommt spät, aber sie kommt doch — eine Mittheilung der seit unseren letztem Bericht erlebten musikalischen Leiden und Freuden. Wir beginnen sogleich ohne alle Vorrede und Ausrede (hinsichtlich unsers langen Schweigens) und fangen bei den Concerten zuerst an.

Mit einem Concerte im Theater beglückte uns denn zunächst eine Mrs. Nebden, die sich hier als Gesanglehrerin niedergelassen hatte. Durchaus kein lumen und außerdem sehr befangen bei ihrem, vielleicht ersten, öffentlichen Auftreten. Sie mag hier ihre Rechnung nicht gefunden haben, denn sie ist mit ihrem Gemahl, der Unterricht in der englischen Sprache gab, vor nicht gar langer Zeit wieder von dannen gezogen. Uebrigens, beiläufig gesagt, eine einnehmende Persönlichkeit. — In einem anderen ebenfalls im Theater gegebenen Concerte hörten wir eine Mad. Cavilla im tiefen Alt einige italienische Opernarien und ein paar Lieder singen. Wenig Biegsamkeit, meistens undeutliche Coloratur, überhaupt eine ziemlich passirte Stimme. In diesem Concert schlug Hr. Jacob Eben aus Wilna das Holz- und Strohinstrument mit außerordentlicher Virtuosität und erntete viel Beifall. Wie man aber auf die Behandlung eines so undankbaren Instruments, das noch dazu für die Kunst von durchaus keiner Bedeutung ist, so viel Fleiß verwenden kann, ist uns unbegreiflich. Als Curiosität läßt man's einmal passiren. In beiden Concerten wirkte unsere Kapelle mit und hörten wir in jedem derselben zwei Ouvertüren. — Im Hanstein'schen Saale gab Hr. Kammermusikus Kaiser ein sehr besuchtes Concert und erwarb sich auch als Sologeiger Beifall. Als tüchtiger Quartett- und Orchesterspieler ist er hier längst bekannt. Unterstützt wurde er von dem Pianisten, Hr. Engel, der später eben da ein eignes Concert gab, das aber in pecuniärer Hinsicht bedeutend weniger abgeworfen haben mag, als das des Hrn. Kaiser, woran wohl hauptsächlich die vorgerückte Jahreszeit Schuld sein mochte. Unser schon ein paar Mal in diesen Blättern ausgesprochenes günstiges Urtheil über Hr. Engel's Spiel wiederholen wir heute, doch mit dem Bemerken, daß wir seinem Vortrage zuweilen mehr Wärme wünschten. — Zuletzt, nach schon erfolgtem Schlusse der Theatersaison gab noch der auf Urlaub hier anwesende russische Kammermusikus, Hr. Heinemeyer, ein spärlich besuchtes Concert im Theater. Hr. H. ist Flötist und ein Sohn und Schüler unseres ausgezeichneten Flötisten, Kammermusikus Heinemeyer. Wenn er auch den schönen vollen Ton seines Vaters nicht hat, so macht er ihm doch sonst als Schüler alle Ehre. In diesem Concerte lernten wir auch die in öffentlichen Blättern mehrfach genannte Concertsängerin, Frl. Sämann aus Königsberg kennen, die sich zufällig gerade hier aufhielt. Sie sang „Ah perfido" von Beethoven und ein paar Lieder. Dem ersten Stücke war sie nicht völlig gewachsen, es fehlte an Licht und Schatten so wie an inneren Leben; überhaupt haben Stimme und Gesang noch etwas Unfertiges. Uns scheint es, als wäre ihr von der Kritik schon zu viel Weihrauch gestreut, denn was wir hin und wieder über ihre Leistungen als Concertsängerin gelesen, haben wir nicht bestätigt gefunden. Eine äußerlich imponirende, schöne Erscheinung, verbunden mit Anspruchslosigkeit im Benehmen, mögen bestechen können, sollten aber von den künstlerischen Leistungen stets streng geschieden werden, im Interesse der Kunst sowohl wie der betreffenden Persönlichkeit. Noch nicht ausgebildete junge Talente können durch zu viel Lob leicht müssig gemacht werden in ihren Studien und halten gar zu leicht für Wahrheit, was im Grunde nichts

weiter als, freilich hier übel angebrachte, Galanterie ist. Dem Vernehmen nach will Frl. S. übrigens in Paris ihre Studien fortsetzen und wir wünschen ihr viel Erfolg. Ihre Stimme klingt in größerem Raume etwas schwach, aber sonst ganz angenehm. Vor Allem würde Frl. S. lernen müssen, die an sich noch vollkommener auszubildenden Mittel freier zu gebrauchen und sich überhaupt künstlerisch selbstständiger zu bewegen. Wir mögen auch gern junge schöne und bescheidene Damen sehen und mit ihnen verkehren, unsere Galanterie geht aber nie so weit, ihnen zu Gefallen, in Sachen der Kunst schwarz für weiß und kalt für heiß zu halten. Deshalb schmollen sie nicht, verehrtes Fräulein mit den Ihnen unbekannten Berichterstatter aus Hannover, er hat seine Meinung nicht in böser Absicht gesagt, sondern wollte Sie nur warnen vor Schmeichelreden und anspornen zu Fleiß und Ausdauer in Ihren Kunststudien. — Den Schluß dieses Concertes bildete die C-Moll Symphonie von Beethoven, für deren Aufführung wir dem Concertgeber sehr dankbar sind. Seit Jahren — Horribile dictu — die erste Symphonie, die uns wieder von unserem Orchester vorgeführt wurde. Der Concertsaal im neuen Theater, — letzteres soll, wie der König bestimmt, im Juni nächsten Jahres fertig sein und an seinem Geburtstage eingeweiht werden — ist im vergangenen Winter so früh fertig geworden, daß recht gut noch ein kleiner Cyclus von Abonnementsconcerten mit Symphonie-Aufführungen hätte Statt finden können; aber der König will dem ersten darin gegebenen Concerte beiwohnen und da er dazu bis dato keine Lust gehabt zu haben scheint, so haben auch wir nichts gehört und darunter leiden müssen, denn an einem anderen Concertsaale fehlt es hier gänzlich. — Auch Prof. Kloß hat vergangenen Winter hier in der Marktkirche, natürlich zu einem wohlthätigen Zwecke, georgelt, auch Zuhörer genug gehabt aber wenig Geld eingenommen. — Der Allerletzte, der hier Concert gegeben, rathen Sie, Hr. Redacteur, wer das ist? — Flöten-Ritter!!! — Des Spaßes halber wären wir beinahe in sein Concert gegangen, waren aber an dem Tage eben nicht trübe gestimmt, so daß wir keines äußeren Anlasses zum Lachen bedurften. — Daß, wie gewöhnlich, am Charfreitage der Tod Jesu von Graun in der Schloßkirche aufgeführt wurde, wollen wir ebenfalls noch erwähnen.

So wären wir denn mit den Concerten glücklich zu Ende. Unsere diesjährige Concertsaison ist somit mager ausgefallen. Von größeren Orchesterwerken nichts weiter als die oben genannte Symphonie und einige Ouvertüren, auch nicht einmal wieder ein paar Streichquartett-Soiréen. Das ist weniger als wenig. Der einzige Ort, wo wir ein paar Streichquartette gehört, ist das Local des Künstler-Vereins, in dessen Saale vergangenen Winter so wie in dem vorhergegangenen einige musikalische Soiréen veranstaltet wurden, in deren jeder wir wenigstens ein Streichquartett zu hören bekamen, ausgeführt von denselben Künstlern, die mehrere Winter hindurch öffentliche Quartettsoiréen veranstaltet hatten, den HH. Kolbe, Kaiser, Eyert, Lindner. Sie haben dadurch uns so wie alle Mitglieder des Vereins zu großem Danke verpflichtet.

Der geehrte Leser erlaube, daß wir einen Augenblick bei dem Künstler-Vereine verweilen. Der zum größten Theile aus bildenden Künstlern, Malern, Bildhauern, Architekten &c. so wie Kunstfreunden bestehende Verein zählt gegenwärtig ungefähr gegen 150 Mitglieder und entwickelt in den verschiedenen Kunstzweigen eine große Thätigkeit, die sich in letzterer Zeit und seit ein größeres Local gewonnen, auch auf Musik erstreckt hat, wovon die eben erwähnten Musikabende theilweises Zeugniß geben. Hier ist es freilich nicht die Gesammtheit der Mitglieder, sondern die Bemühungen Einzelner sind es, durch die Derartiges erreicht wird. Trotzdem, daß sich von den wenigen Musikern von Fach, die Mitglieder des Vereins sind, noch ohnehin die Mehrzahl indifferent verhält, geschieht doch das Eine oder Andere für Musik, freilich bei weitem nicht so viel als für andere Künste, was aber in der geringen Betheiligung von Musikern seinen Grund hat, denn den Statuten nach hat jede Kunst in dem Vereine gleiche Berechtigung. Als Beweis, daß der Verein es für seine Pflicht hält, jede Kunst zu unterstützen und zu fördern, möge unter Anderm dienen, daß er der neuen Singakademie zu ihren regelmäßigen Versammlungen seinen, mit Gemälden des Kunst-Vereins decorirten, überhaupt sehr rühmlichen Saal, zu freier Benutzung bereitwilligst zur Disposition gestellt hat, wofür wir ihm im Interesse der Kunst öffentlich unsern Dank auszusprechen nicht verfehlen wollen. — Hier wäre auch der Ort, wo sich die Musiker zusammen schaaren und die Interessen ihrer Kunst nach Kräften fördern müßten, von hier aus könnte bei Einigkeit und Energie nach und nach Einfluß ausgeübt werden auf unsere Musikzustände. Aber, es ist schon öfters erwähnt, zu verschiedenartige Interessen werden verfolgt, allerhand eigenthümliche Rücksichten genommen, mancherlei Vorurtheile gehegt, so daß ein ersteres Zusammenwirken der Musiker unter sich vorläufig schwer zu erreichen sein möchte. Träte hier die Masse zusammen, so würde das Vorurtheil, daß die bildenden Künstler im Vereine darauf ausgingen, das praé zu haben, von selbst schwinden und selbst eine etwaige gänzliche Interesselosigkeit derselben so wie aller übrigen Mitglieder an der Musik würde hier wenig hinderlich sein, sobald nur die Musiker unter sich einig wären. — Bei

dieser Gelegenheit wollen wir auch mit einigen Worten eines kunstliebenden und gebildeten jungen Mannes gedenken, der mit Liebe und Ausdauer, mit Aufopferung mancherlei Art für das Gedeihen der Musik in diesem Kreise thätig ist — des Hrn. Herm. Kestner. Er ist weniger ausübender Dilettant, obgleich singendes Mitglied mehrerer Gesangvereine, als vielmehr eifriger Beförderer und Verbreiter guter besonders älterer Musik, und besitzt eine reichhaltige Sammlung sowohl von älteren Kirchenmusikwerken als von Volksliedern aller Nationen, welche letztere er theilweise selbst gesammelt. Durch Anschaffung von neuen Werken dieser Art vergrößert sich dieselbe noch mehr und mehr. Er verwahrt diese Sachen aber nicht als todte Schätze, wie so manche Sammler thun, sondern überläßt sie mit der größten Zuvorkommenheit und Uneigennützigkeit zu freier Benutzung einem Jeden, der sich für dergleichen Musik interessirt. Hr. K. kann freilich schon etwas thun, denn er ist ein reicher Mann, wenn aber ein reicher Dilettant ohne Prätension und Eitelkeit in stiller und bescheidener Weise für die Kunst wirkt, so verdient das als rühmliche Ausnahme immer besonders hervorgehoben zu werden. Zugleich mit einem praktischen Blicke ausgerüstet, weiß er sehr oft den Nagel auf den Kopf zu treffen und in technischen Dingen selbst mit Hand anzulegen. Möge er fernerhin eben so fortfahren und zu Nutz und Frommen der Kunst thun, was in seinen Kräften steht. — Neuerdings hat derselbe ein aus 12 Nummern bestehendes Heft geistlicher Gesänge aus verschiedenen Zeiten zum Gebrauche für gemischte Singchöre drucken lassen, auf das wir derartige Gesangvereine hiermit aufmerksam gemacht haben wollen. Man findet darin — theilweise noch nicht gedruckte — Sachen von Palestrina, Gabrieli, Eccard, Prätorius, Lotti, Bach ꝛc. Dieselben waren vorläufig einzeln gedruckt zum Gebrauche der neuen Singakademie, für die Hr. K. ebenfalls als thätiges Mitglied Opfer mancher Art gebracht und noch zu bringen hoffentlich nicht müde werden wird. Hier sind die Sachen nach einander mit viel Interesse gesungen; später wurden sie von Hr. K. zu einem Hefte vereinigt, dem hoffentlich noch andere nachfolgen werden.*) — Hr. K. interessirt sich, nebenbei gesagt, in demselben Grade auch für bildende Kunst, Malerei, Zeichnen, Kupferstecherei ꝛc. und dilettirt in der einen oder andern recht artig. In seinem väterlichen Hause findet man ebenfalls eine ansehnliche Sammlung von Gemälden, Radirungen ꝛc. Ueberhaupt eine sehr kunstliebende Familie, der auch der vormalige, noch jetzt dort weilende Gesandte in Rom, Legationsrath Kestner angehört, von dem neuerdings eine in das Bereich der Kunst schlagende Schrift „Römische Studien" erschienen ist. —

Noch eines Concertes wollen wir erwähnen, das freilich nicht öffentlich gegeben wurde und das wir eben deshalb auch nicht öffentlich besprechen sollten, hätten wir darin ein ängstliches Gewissen. Wir denken aber, über etwas Gutes kann man immer und allenthalben sprechen. Es ist das von der neuen Singakademie im Laufe des vergangenen Winters zu einem wohlthätigen Zwecke gegebene Concert. Sie trat zum ersten Male vor einem größeren und, beiläufig erwähnt, gewählten Zuhörerkreise auf, und braucht sich ihres Auftretens sicher nicht zu schämen. Der erste Theil des Concerts enthielt Sachen von Palestrina, Eccard, Prätorius, S. Bach, Fr. Schneider und einige Chöre aus Judas Maccabäus von Händel; der zweite Chöre aus dem ersten Theil von Paradies und Peri von Schumann und Lieder von Mendelssohn, Hauptmann und Schumann, Alles natürlich Chorsachen. Es war gleichsam eine Art historischen Concertes. Die Sachen wurden mit Lust und Liebe, mit Feuer und Leben gesungen, ohne dabei den feinen nüancirten Vortrag außer Acht zu lassen, wie ihn mehrere Stücke erheischten. Die im ersten Theile befindlichen alten Kirchensachen wurden natürlich a capella ausgeführt, bekanntlich ein Prüfstein für größere Sing-Chöre das a capella-Singen, das allerdings die Stimmen weit mehr angreift, als wenn mit Begleitung gesungen wird. Der über 100 Mitglieder zählende Verein besitzt frische und kräftige Stimmen, nur wünschten wir, daß der tiefe Alt, der in den alten Kirchensachen eine nicht unbedeutende Rolle spielt, noch etwas verstärkt werden könnte. — Der Dirigent des Vereins, E. Hille der auch Anfang vorigen Jahres denselben ins Leben gerufen, geht von dem Grundsatze aus, daß ein neu gegründeter Verein sich erst gehörig in sich selbst consolidiren und erst wahres wirkliches Interesse an der Sache selbst zeigen, auch technisch erst gehörig gebildet und ein gleichmäßiges Ensemble hergestellt werden müsse, ehe mit größeren Werken vor die große Oeffentlichkeit zu treten sei und wir geben ihm darin vollkommen Recht. Wird durch Ausführung der besten und guten Sachen aller Zeiten und Völker das Gute in der Kunst immer mehr erkannt und der Geschmack herangebildet, wie der Dirigent es zu realisiren trachtet, so leistet, unserer Meinung nach, ein derartiger Verein viel sicherere Garantie für sein Bestehen, als wenn die Mitglieder nur durch Proben zu öffentlichen Aufführungen, die bekanntlich der Eitelkeit eines großen Theils der Dilettanten ganz besonders schmeicheln, zusammengehalten werden, und wird er so weit eher ein Damm sein können gegen überhand nehmende Verflachung und geist- und herzloses Dilettiren im Bereiche der Musik. Glaubt

*) Vergl. die Besprechung in Nr. 4. dieses Bandes.
D. Red.

der Dirigent bis zu einem gewissen Grade seinen Zweck erreicht zu haben, dann auch hervor an die Oeffentlichkeit, dann erheischt das Interesse der Sache selbst die öffentliche Aufführung, man erfüllt dadurch eine Pflicht sowohl gegen den Schöpfer des Kunstwerks wie gegen das Publikum, und läßt zugleich eine Gelegenheit zur Aufmunterung für die Ausführenden nicht unbenutzt vorübergehen. Wir wünschen dem Vereine auch für die Zukunft das beste Gedeihen und dem Dirigenten, daß es ihm gelingen möge, das Interesse der Mitglieder nicht nur eben so rege zu erhalten wie bisher, sondern mehr und mehr zu steigern. —

(Schluß folgt.)

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. In Frankfurt a. M. gab ein 10jähriger Violinspieler Joseph Hallenstein aus Hannover Concert. Die Schwester desselben Amalie ward in demselben Concert beifällig als Sängerin und Clavierspielern aufgenommen.

Ebendaselbst gastirt jetzt Frau von Hasselt-Barth. Sie trat zuerst als Norma auf, und wird dem Vernehmen nach, für die nächste Wintersaison daselbst verweilen.

Frl. Marie Wieck gab im Theater zu Zürich am 29sten Juli noch ein zweites Concert. Sie spielte in beiden Concerten, selbst vor einem gemischten Theaterpublikum, mehrere große Sätze Beethoven'scher Claviermusik, die das Publikum mit Begeisterung und die Kritik in den dortigen Blättern mit großer Anerkennung aufnehmen. Sie gedenkt nun noch in Baden-Baden zu concertiren, und dann nach Hause zurückzukehren.

Vermischtes.

Ein großartiges Beispiel kameradschaftlicher Lobhudelei führte vor einiger Zeit die bei Schott erscheinende, früher in dies. Bl. angezeigte musikalische Zeitschrift „le Diapason" dem musikalischen Publikum vor. Hr. Fetis ließ sich dieses Vergehen in der Pariser „Revue et Gazette musicale" sowie in Belgischen Journalen zu Schulden kommen, zu Gunsten eines seiner frühern Schüler des Hrn. Lemmens, Prof. am Brüsseler Conservatorium. Dieser giebt ein Album für Orgelmusik, mit eigenen Compositionen, welche Hr. Fetis durchsieht, heraus. Hr. Fetis sagt nun u. A. „Endlich ist die Zeit für Frankreich und Belgien gekommen, wo beide sich aus dem Zustande der Unbedeutenheit in Bezug auf Orgelcomposition und Orgelspiel Deutschland gegenüber erheben können. Die Orgelschule am Pariser Conservatorium blieb lange ohne Resultate, obgleich man diese von ihm erwarten konnte, und auch einige Künstler von Bedeutung daraus hervorgingen. Es sei mir erlaubt zu sagen, daß ich glaube, daß das Brüsseler Conservatorium auf einem besseren Wege mit seiner Orgelschule sich befindet." Er kommt weiter nun auf Hr. Lemmens zu sprechen und gedenkt seiner in den rühmendsten Ausdrücken. Hier heißt es u. A. „Es giebt nichts in Frankreich noch irgendwo, was sich messen könnte mit dem Orgeljournale von Lemmens" u. s. w. Das oben erwähnte Journal bringt nun eine durch Notenbeilagen unterstützte ausfürliche Kritik, worin so ziemlich das Gegentheil von dem, was Hr. Fetis gesagt hatte, nachgewiesen wird. Das Vieles von Bach und Mendelssohn durch Hr. L. entlehnt wurde, ist durch Beispiele erwiesen. Was Fetis als großartig und erhaben bezeichnet, sind greuliche Trivialitäten. Eben so wenig kann die Harmonisirung gebilligt, noch weniger „schön" gefunden werden. — Wer sich dafür interessirt, sehe die Nr. 1 vom 20sten Februar dieses Jahres, Nr. 3, Nr. 5, 6 und 8. Leider werden derartige kameradschaftliche Lobhudeleien immer mehr gebräuchlich auch bei uns, und es ist daher Pflicht, darauf aufmerksam zu machen.

Die Goldernte der Lind in Amerika läßt auch die Rachel nicht ruhen. Man meldet, sie habe mit Barnum, dem bekannten Curiositäten-Herumführer, ebenfalls einen Contract geschlossen.

Die Rigaer Liedertafel hat Conradin Kreutzer in Riga ein Monument, ein weißes sechs Fuß hohes Marmorkreuz, auf einem mit Moos bedeckten Naturgranitblock errichtet.

Bei dem dritten allgemeinen altmärkischen Sängerfest zu Tangermünde, welches wir vor Kurzem schon erwähnt, betheiligte sich auch A. G. Ritter aus Magdeburg durch Orgelvorträge. — In Frankfurt a. O. fand das erste große Gesangfest unter Leitung des Musikdirector Stein Statt. Gegen 400 Sänger waren versammelt.

Die „Revue et Gazette musicale" in Paris veröffentlicht einen Aufruf für das zu errichtende Denkmal C. M. v. Webers in Dresden; die „Rheinische Musikzeitung" bringt einen Aufruf in dieser Angelegenheit an die deutschen Kunstfreunde, in der Pietät für den deutschen Künstler sich nicht durch das Ausland übertreffen zu lassen.

In Frankfurt a. M. wurde Mehul's Oper „Jacob und seine Söhne" mit größtem Beifall gegeben.

Die Königsberger Oper in Berlin brachte vor ihrem Scheiden auch noch „Dorfbarbier" und „Fanchon" zur Aufführung. Alle diese Werke gefielen ungemein, — ein Fingerzeig für die Gegenwart.

Leipzig. Am 8ten August veranstaltete Hr. Organist Klauer aus Eisleben in der Universitätskirche eine musikalische Unterhaltung vor eingeladenen Zuhörern. Er erwarb sich die Anerkennung der Versammlung als tüchtiger Orgelspieler.

Notiz. Beifolgend Titel und Register zum 34sten Bande dieser Zeitschrift.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Marie König, Op. 11. Vier Lieder für Gesang und Pianoforte. Dresden, Brauer. 10 Ngr.

Die am 16ten August 1850 verstorbene junge Componistin war Musiklehrerin in Dresden, und hatte daselbst einen sehr erfreulichen Wirkungskreis. Nach ihrem Tode wurde, wenn wir nicht irren, ein Concert veranstaltet, worin nur Compositionen derselben zur Aufführung kamen. Die vorliegenden Lieder machen keinen Anspruch auf großen Kunstwerth, sie sind aus dem Herzen gesungen, einfach in Gedanken und Ausführung. Eine Todesahnung ist deutlich ausgesprochen in dem uns gleichfalls vorliegenden, in demselben Verlag erschienenen Lied: Und wenn ich einst gestorben bin, dessen Text auch die Componistin zur Verfasserin hat.

W. Brauer, Op. 4. Drei Lieder von H. Heine, C. M. v. Weber und Göthe, für Gesang und Pfte. Dresden, Brauer. 10 Ngr.

Wenn auch Neuheit der Gedanken nicht bemerkbar ist, so sind doch die Gedichte nach Kräften wiedergegeben, mehr noch bei den ersten beiden, als bei dem letzten. Die Singstimme ist nicht ohne Vortheil benutzt, und der Styl leicht und fließend. —

L. Köhler, Op. 7. Fünf Gesänge für Alt oder Bariton und Pfte. Berlin, Schlesinger. $\frac{3}{4}$ Thlr.

G. Wöhler, Op. 15. Lieder und Gesänge für eine Alt- oder Baritonstimme und Pfte. Berlin, Schlesinger. Heft 2. $\frac{1}{2}$ Thlr.

G. Vierling, Op. 7. Fünf Gedichte von Th. Moor, Platen, Blau, für eine Singstimme mit Pfte. Berlin, Schlesinger. $\frac{5}{6}$ Thlr.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

A. Reithardt, Op. 141. Vier Volkslieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Berlin, Schlesinger. Partitur und Stimmen, $\frac{2}{3}$ Thlr. Stimmen einzeln, à $2\frac{1}{2}$ Sgr.

Für Männerstimmen.

W. Tschirch, Op. 17. Die alten und die jungen Zecher. Gedicht von Reinick, für vierstimmigen Männerchor und vier Solostimmen. Berlin, Schlesinger. Part. und Stimmen, $\frac{3}{4}$ Thlr. Stimmen, à $2\frac{1}{2}$ Sgr.

A. Schäffer, Op. 38. Heitere und launige Lieder für den vierstimmigen Männerchor. Vierte Folge. Berlin, Schlesinger. Part. und Stimmen, 20 Sgr.

Instructives.

Für Violine.

Jac. Dont, Op. 26. Leichte Duettinen für zwei Violinen zum Gebrauch als erste Uebungsstücke für Anfänger. Wien, Witzendorf. 2 Hefte, à 45 Kr. C.M.

Wir empfehlen diese Duetten mit Vergnügen, insbesondere Lehrer darauf aufmerksam machend. Es ist nicht blos das Mechanische bedacht, es kann sich auch der Geschmack an ihnen bilden. Jedem Heftchen ist ein recht hübscher Canon beigefügt.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Ad. Henselt, Op. 25. Toccatina pour le Piano. Berlin, Schlesinger. $\frac{1}{2}$ Thlr.

Es ist dies ein sehr gutes Stück in der bekannten Weise Henselt's, von keiner großen Schwierigkeit, dankbar und bildend zugleich für die welche weitergehende Studien machen wollen.

St. Heller, Op. 74. Nr. 1. Fantaisie sur des motifs de l'opéra „L'enfant prodigue“ (der verlorne Sohn) d'Auber pour le Piano. Berlin, Schlesinger. $\frac{2}{3}$ Thlr.

Die geschickte Benutzung und Verarbeitung der Motive, die geschmackvolle Behandlung derselben hat St. Heller vor den übrigen Opernmotivfabrikanten, stets vorausgehabt. Auch in dieser Phantasie erkennt man ihn wieder, wenn schon der Gehalt der Motive ein geringer ist und die Bearbeitung mehr einen flüchtigen Charakter hat, der entweder die Mühe tieferen Eingehens scheut, oder die Motive für zu unbedeutend hält, um Arbeit daran zu verwenden, welches Letztere viel glaublicher ist.

St. Heller, Op. 74. Nr. 2. Valse brillante sur des motifs de l'opéra „L'enfant prodigue“ d'Auber pour le Piano. Berlin, Schlesinger. $\frac{2}{3}$ Thlr.

Wir suchen vergeblich nach St. Heller in dieser verlornen

Geschichte. Sollte er sich wirklich dabei verloren haben? Doch kann ein Talent wie Heller sicherlich nicht so bald verloren gehen, wenn es auch zeitweilig nur geschehen sollte, wie wenn es z. B. noch Brillantsteinen gräbt, und schliesslich nur Kies findet.

Th. Kullak, Op. 63. Galop de Salon pour le Piano. **Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.**

Ein sehr angenehmes Solostück, auch nicht zu schwierig, für geringere Kräfte. Der Componist hat damit einen glücklichen Wurf gethan, dem auch ein musikalischer Griesgram das holde Lächeln nicht versagen wird. Das Ganze hat Guß und Fluß.

Th. Kullak, Op. 64. Valse de Salon pour le Piano. **Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.**

Hat dieser Walzer auch nicht das Natürliche, das keck und leicht Hingeworfene in der Ausführung, wie der vorgenannte Galopp, so ist ihm doch eine gewisse Eleganz eigen, ein feiner Anstand, der freilich, wie aller Salonanstand, in der glatten Form einzig seinen Ausdruck geltend macht, und gewisse stereotype Floskeln in gewinnender Weise vorzutragen versteht.

Th. Kullak, Op. 56. Bouquet de douze mélodies russes. Paraphrases nouvelles pour le Piano. **Berlin, Schlesinger. Nr. 1, 2, 3. ⅓ Thlr., Nr. 4. ¼ Thlr., Nr. 5 u. 6. 12½ Sgr., Nr. 7. 17½ Sgr., Nr. 8 u. 11. 15 Sgr., Nr. 9. 10 Sgr., Nr. 12. 12½ Sgr.**

Th. Kullak, Op. 56. Transcriptions faciles. Douze mélodies russes pour le Piano, facilitées pour les Elèves par Ed. Wagner. **Berlin, Schlesinger. Nr. 1—3. 12½ Sgr., Nr. 4—8. 10 Sgr.**

Die Bearbeitung dieser Nationallieder für das Pianoforte ist in jener freien Weise gehalten, wie sie uns bereits aus anderweiten ähnlichen Uebertragungen K.'s bekannt ist. Sie sind mit Geschick gemacht und mit Berücksichtigung des Inhalts dieser Melodien. Das Schwierigere darin ist in der Uebertragung von Ed. Wagner weggefallen und für geringere Kräfte genießbar gemacht worden.

C. Lührß, Op. 23. Fantaisie brillante sur des motifs de l'opéra „L'enfant prodigue" d'Auber pour le Piano. **Berlin, Schlesinger. Nr. 1, ⅔ Thlr.**

An ein dürftiges Ding von Melodie ist eine Masse Figurenwerk gewendet, wie wir's schon tausendmal gehört haben — das heißt bei solchen Leuten Phantasie, die Phantasie hat aber damit gar nichts zu thun, es ist reiner Verstandescalcül, der da berechnet, wenn der oder jener Effect losgeplatzt ist, welcher soll nun kommen? Es bekommt aber auch nicht unser Ohr geschweige denn unsre Phantasie etwas zu hören und zu genießen, was man hübsch nennen könnte; es ist nicht einmal ein Brillantfeuer, das uns etwa durch sein Farbenspiel ergötzt, sondern immer nur Raketen, die viel Lärm machen, aber in ein Nichts alsbald zerplatzen.

Intelligenzblatt.

Bei *B. Schott's Söhnen* in Mainz ist erschienen:

Umriss der ganzen Musikgeschichte

dargestellt in einem Verzeichniss der bedeutenderen Tonkünstler aller Zeiten nach ihren Lebensjahren und mit Angabe aller ihrer Werke chronologisch geordnet, nach den Nationen und Epochen eingetheilt, den gleichzeitigen historischen Ereignissen zur Seite gestellt, und mit einem alphabetischen Namensregister versehen

von

Carl Czerny.

1ste Abtheilung bis 1800.
Gross-Quart. Pr. 3 fl.

Wichtiges Werk für alle Lehrer und Lernende der Musik.

Bei *F. Kuhnt* in Eisleben ist jetzt vollständig erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

G. Schilling, Musikalische Didaktik oder die Kunst des Unterrichts in der Musik. Ein nothwendiges Hand- und Hülfsbuch für alle Lehrer und Lernende der Musik, Erzieher, Schulvorsteher, Organisten, Volksschullehrer etc. 43 Bogen. Subscr.-Preis 2 Thlr.

Von dieser musikal. Pädagogik erschien noch vor Vollendung desselben eine holländische und englische Uebersetzung, ein Beweis, mit welchem Beifall dieses gediegene Musikwerk von allen Musikkennern und Musikfreunden aufgenommen wurde.

In meinem Verlage ist erschienen:

Souvenir d'Odessa.

Pensée fugitive pour le Piano
par **Ign. Tedesco.**
Op. 39. Preis ½ Thlr.

Bonheur d'Amour.

Intermezzo pour le Piano
par **Ign. Tedesco.**
Op. 55. Preis 17½ Ngr.

Früher erschien bei mir von demselben Componisten:

3 deutsche Weisen

(das Hüttchen — Treue Liebe — Loreley)
für das Piano übertragen, Op. 45, Preis 1 Thlr.
Einzeln: Nr. 1. 12½ Ngr., Nr. 2. 10 Ngr., Nr. 13. 15 Ngr.

Hamburg, den 1. August 1851.
Wilh. Jowien.

So eben ist erschienen:

Ein

Sommernachtstraum!

Worte zu Felix Mendelssohn-Bartholdy's Musik, unter Benutzung des Shakespeare'schen Textes. Für Concert-Aufführung bestimmt.

Von

Gisbert Freiherrn von Vincke.

gr. 8. Preis 5 Sgr.

Munster, 1. Juli 1851. ***Fried. Regensberg.***

Um mehrfachen Anfragen zu genügen, hat sich der Unterzeichnete entschlossen, nachstehend verzeichnete, anerkannt gute Werke, auf beigefügte bedeutend ermässigte Preise herabzusetzen:

Bach's, Joh. Seb., Vierstimmige Kirchengesänge, herausgegeben von *C. F. Becker.* 6 Liefrgn. eleg. geh. (früherer Ladenpreis 4 Thlr.) für 2 Thlr.

Becker's, C. F., Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit. Mit Nachtrag, eleg. cart. (früherer Ladenpreis 4 Thlr. 25 Ngr.) für 3 Thlr.

Becker's, C. F., 66 vierstimmige Choralmelodien zu Spitta's Psalter und Harfe. eleg. cart. 1 Thlr.

Hering, C. E., 10 Lieder aus Spitta's Psalter und Harfe mit Begleitung des Pfte. 10 Ngr.

Knorr, Jul., Pianoforteschule. eleg. geh. 1 Thlr. 15 Ngr.

Die bereits erschienene 3te Auflage dieses Werkes ist der beste Beweis von dessen Tüchtigkeit.

Leipzig, den 6. August 1851. ***Robert Friese.***

Im Verlage von ***L. Holle*** in Wolfenbüttel sind so eben erschienen und in allen Buch- u. Musikalienhandlungen zu haben:

F. A. Schulz, Kleine theoretisch-praktische Gesangschule zum Gebrauche für Gymnasien und Volksschulen. 3½ Bogen. broch. Preis 2½ Sgr.

F. A. Schulz, Deutscher Sängerhain. Eine Sammlung von Liedern und Gesängen aus alter und neuer Zeit. Für Elementar-, Mittel- und Oberclassen der Volksschule, in 3 Heften.

1. Heft. 86 einstimmige Lieder f. Elementarclassen. 3½ Bogen. Preis 2½ Sgr.
2. Heft. 88 ein- und zweistimmige Lieder für Mittelclassen. 4 Bogen. Preis 2½ Sgr.
3. Heft. 88 zwei- und dreistimmige Lieder für Oberclassen. 5¼ Bogen. Preis 4 Sgr.

Obige kleine Liedersammlungen zeichnen sich durch treffliche Auswahl, eleganten Druck und billigen Preis vortheilhaft vor allen übrigen derartigen Sammlungen aus, und wurden selbige deshalb gleich nach Erscheinen in vielen Schulen eingeführt.

Im Verlage von ***Jos. Aibl,*** Musikalien-Handlung in München soeben erschienen:

Brunner, C. T., *Opernflora.* Musikgeschenk für die Jugend, enth. eine Auswahl beliebter Opern-Melodien für das Pianoforte zu vier Händen im leichtesten Style mit Fingersatz bearbeitet. Op. 202. Nr. 1—6. à 10 Ngr.

Neu erschienen bei ***J. André*** in Offenbach:

Messer, F., Op. 10. 6 Gesänge für Sopr., Alt, Tenor und Bass. 1 Thlr. 10 Ngr.
Einzelne Stimmen daraus, jede 7 Ngr.
———, Op. 13. „O säh' ich", Der frohe Wandersmann, Ständchen. 3 Lieder mit Pfte. 10 Ngr.
Jedes Lied einzeln 5 Ngr.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.

Fünfunddreißigster Band. № 8. Den 22. August 1851.
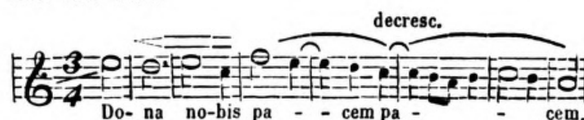
Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kirchenmusik.

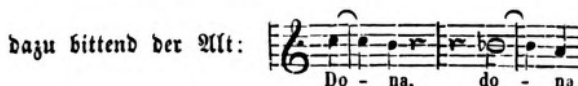
Cantaten, Psalme, Messen ꝛc.

Theodor de Witt, Op. 7. Agnus Dei, für Sopran, Alt, Tenor und Bass a capella. — Berlin, Schlesinger. Pr. Partitur und Stimmen ½ Thlr., Stimmen allein à 2 Sgr.
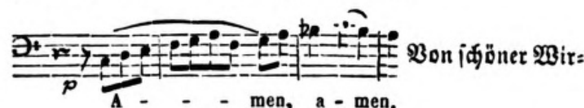
Der Componist dieses Stückes hat schon durch ähnliche kirchliche Compositionen einen guten Klang des Namens. Die hervortretende Seite an diesem „Agnus" ist die thematische Arbeit, hinsichtlich des Geistes finden wir die ältere kirchliche Auffassungsweise reproducirt, jene würdevolle Ruhe und Gemessenheit, die nur in Demuth dem Allerheiligsten sich zu nähern wagt. Die verschiedenen Gedanken, die darin verarbeitet sind, zeigen sich als textentsprechend und sinnvoll für den Ausdruck des Ganzen. Es hebt an mit einem Adagio, das längere Zeit hindurch einen Gedanken fortspinnt und zwar auf eine technisch vollgültige, tiefere Kenntniß bezeugende Weise. — In dem vielfachen Sichverschlingen der Stimmen liegt zweifelsohne eine tiefere Bedeutung, etwas Mystisches, das uns abzieht von der weltlichen Beschauung und dem Uebersinnlichen uns zuwendet. Der Gedanke, welcher das „miserere nobis" ausspricht, ist sehr bezeichnend für die bittende Demuth, die darin sich kund giebt, und sein öfteres Auftauchen bald in dieser, bald in jener Stimme verleiht dem Ganzen eine gewisse Energie, die den Ausdruck der Bitte zu einem gesteigerten macht. Hieran schließt sich ein Allegro moderato, welches drei Motive verarbeitet, von denen jedes seine charakteristische Bedeutung hat; sämmtliche werden in klarer Form durch einander geschlungen und gegen das Ende zu belebteren Ausdruck gesteigert. Der Tenor trägt das eine vor:



dazu bittend der Alt:



Das dritte führt der Baß ein auf „Amen"



Von schöner Wirkung ist das Rufen „dona" mit dem eben bezeichneten Motive mitten aus den kunstvoll geführten beiden anderen Motiven heraus. An das Allegro, welches mit einem ritenuto schließt, reiht sich wieder ein Adagio von 13 Tacten an, welches das frühere Thema aus dem

„Agnus Dei" zusammengedrängt vorführt, — C-Moll mit einem Allegro moderato, C-Dur von 19 Tacten, welches die Motive des vorigen Allegro verkürzt einführt, schließt das Ganze in würdevoller, erhebender Weise.

Em. Klitzsch.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Th. Hentschel, Op. 1. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianofortes. — Leipzig, Breitkopf und Härtel. Preis 20 Ngr.

Der Componist dieser Lieder tritt uns mit einer Gabe zum ersten Male entgegen, die wir herzlich willkommen heißen. Seine erste Wanderung in dem weiten Dichterhain bringt uns einen Strauß voll schöner, frischer Blumen, die ein Frühlingsthau erquickt hat, sie sind genährt von der Brust der Mutter Natur, daher ihr gesundes, blühendes, lachendes Antlitz.

Hiermit sei die Physiognomie dieser Erstlingslieder im Allgemeinen gezeichnet; wer sich ihrer erfreuen will, nehme sie zur Hand. Auch in der Liedercomposition sind wir, wie überhaupt, auf Abwege gerathen. Das Rufen nach Natur, nach Gesundheit und ursprünglichem Leben, gilt dem Liede ebenso wie in andern Kunstzweigen. Wahrheit, Liebe, Natur — sollten sie, wie einst die Göttin Asträa, hinauf in jene höheren Regionen geflüchtet sein, von denen herab sie einst ein gottbegabter Künstler den Menschen gebracht? Es thut uns wohl, wenn wir einer Gabe begegnen, die einer Brust entquollen, welche noch nicht von der Perfidie der Modernomanie sich hat anstecken lassen, die ihren Frieden noch hat, die frisch ihre Töne hinein in die Welt erklingen läßt, unbekümmert um das Lob oder den Tadel der Blasirten, die nur von dem Gifte der Heuchelei sich sättigen und darum jene beseligende Ruhe vergebens suchen, die die wahre Kunst uns gewährt. Oder ist es etwa nicht wahr, daß wir heutigen Tages auf dem Gebiete der Kunst mit wenigen ehrenwerthen Ausnahmen nur dem Coquettiren mit Natur, Wahrheit, Liebe begegnen? Doch zurück zu unsern Liedern. Sie beginnen mit einer „Morgenwanderung" von Geibel, die ganz jenen frischen Morgenhauch uns entgegenweht, den der Dichter schildert; der Schluß ist erhebend und von begeisternder Wirkung. Nr. 1 „Ich möchte sein der Abendwind" von C. Kauffer, von anmuthiger Zartheit und Sinnigkeit in einfacher Form, nichts von jener hypersentimentalen Bettelei, die uns die Gesangsehpemeriden zum Ekel auftischen. Ich möchte wissen, was für eine Fülle von Sentimentalität ein Gumbert hinein gepackt haben würde. Poesie wollen wir, ihr vielgesungenen Gesangsnotabeln, Poesie in ihrer gesunden Einfachheit, nicht aber die schaalen Ueberreste einer verbrausten Ballnacht dafür hinnehmen. „Vöglein, wohin so schnell", (Nr. 3) von einer neuen Seite wieder aufgefaßt. Im Vergleiche zu dem von R. Franz hat das von H. mehr Natur, Naivität, kindlichen Ausdruck. R. Franz hat ihm zu viel Subjectivität beigebracht; die Composition von H. hält sich objectiver und wirkt erheiternd, was dem Gedichte entsprechender ist. „Der Knabe mit dem Wunderhorn" von Geibel (Nr. 4) begegnet uns hier, obwohl mehrfach schon componirt, zum ersten Male mit demjenigen Ausdrucke, der dem Gedichte als der passendste erscheint, ein herzhaftes, fast keckes Wesen, selig froh in seinem Treiben zeigt dieser Knabe. Mit Eigenthümlichkeit ist auch Nr. 5 „Lied eines Schmiedes" von Lenau, wiedergegeben. Es hat etwas Derbes und trifft die kernige Kürze des Dichters. — Es ist immer ein gutes Zeichen, wenn man beim Durchgehen von Liedern keine Nebengedanken bekommt, d. h. einem nicht hie oder da Dinge aufstoßen, die man entweder schon gehört hat, oder anders dargestellt wünscht. Dies ist nun hier der Fall. Sie fesseln, und hat man sie durchgesungen, so empfindet man jene Befriedigung, die eben nur aus der Wahrheit der Gefühle und Gedanken entspringt.

F. W. Markull, Op. 41. Tief drunten — In der Fremde. Zwei Gedichte von J. W. Vogl, für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Hamburg, W. Jowien. Preis Nr. 1 ⅓ Thlr. Nr. 2 ¼ Thlr.

Das erste davon liegt uns blos vor, „Tief drunten". Es ist ein gutes Baßlied, was viel sagen will, wenn man bedenkt, wie in der Regel Lieder für diese Stimme nur auf Ostentation abzwecken. Schon die Wahl der Stimme ist gut getroffen; der ganze Ton des Gedichtes erfordert gerade diese Stimme, sodann findet der Componist den richtigen Ausdruck für das epische Element. Wie oft müssen wir bei der Composition ähnlicher Gedichte blos eine schaale Plapperei anhören, jenes gedankenlose parlando, womit man eben wohl Effect machen, aber keinen musikalischen Eindruck hervorbringen kann. Es hält sich diese Composition in einem ruhig getragenen Arioso, das nur an einigen Stellen zu höherer Belebtheit sich steigert. Es sei Bassisten angelegentlich empfohlen; sie werden finden, daß man bei verständigen und anständigen Leuten damit viel Eindruck erreichen wird

gedankenlos plappern dagegen und sentimentale Gurgelei ist unanständig.

Paul Dorn, Op. 1. Fünf Lieder für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. — Berlin, T. Trautwein (J. Guttentag.) Preis 15 Ngr.

Eine bestimmte Richtung läßt sich aus diesem Erstlingswerke noch nicht herausfinden. Die Sprache dieser Lieder hält sich noch innerhalb der Grenzen jener allgemeinen musikalischen, die wir von vielen Componisten sprechen hören, wenn sie entweder zu einer gewissen Selbstständigkeit sich noch nicht emporgearbeitet haben, oder aus Unvermögen, aus Mangel an eigentlichem Talent das Höhere noch nicht zu leisten vermögen, oder endlich auch aus einer gewissen Bequemlichkeit oder Sucht nach Popularität die Gefühlsweise Anderer sich anempfinden, um damit Eingang sich zu verschaffen. Technisches Geschick verrathen diese Lieder genug; ihr Ansehen ist auch recht freundlich und gewinnend, sie haben guten Fluß, aber noch nicht jenes Etwas, das uns fesselt; sie sehen sich unter einander noch zu sehr ähnlich, wozu nicht wenig die gleiche Tactart beiträgt, drei haben $\frac{6}{8}$ zwei $\frac{3}{4}$, sie lassen uns noch zu viel Anklänge hören und huldigen mehr jener wohlklingenden Oberflächlichkeit, bei der einem noch verschiedene Nebengedanken einfallen, es scheint sehr oft, als ob das Herz von dem nichts wüßte, was der Mund redet. Möge daher der Componist bei seinem Op. 2 aus seiner eigenen Brust singen, frisch und gesund und diejenigen als Musterbilder dabei sich vorleuchten lassen, die nicht um das Lob des Tages buhlen.

Duetts, Terzetts rc.

Martin Blumner, Op. 2. Vier Duetten für Mezzo-Sopran und Bariton mit Begleitung des Pianoforte. — Berlin, T. Trautwein (J. Guttentag). Pr. 25 Sgr.

Es spricht aus diesen Duetten eine gute Bildung sowohl hinsichtlich der geistigen Richtung als auch der technischen Geschultheit. Die letztere zeigt sich in der Geschicktheit, die beiden Stimmen in ihrer selbstständigen Stellung gegen einander so zu ordnen, daß ein schönes Ganze daraus sich gestaltet. Beide Stimmen durchdringen sich gegenseitig auf eine technisch befriedigende Weise, die nur hie und da etwas zu dem Verwickelten und allzu Kunstvollen sich hinneigt, wogegen wiederum an andern Stellen jene Leichtigkeit und Klarheit in Handhabung dieser Form entschieden hervortritt, die schon um ihrer selbst willen, ohne Rücksicht auf das, was sie ausspricht, Wohlgefallen erregt. Bei der Betrachtung des inneren Werthes, des eigentlichen musikalischen Inhalts zeigt sich dagegen Verschiedenheit. Nr. 2 „Meine Heimath" (sämmtliche Gedichte sind von Hoffmann v. Fallersleben) und Nr. 3 „Mondscheinnacht" welche beide größer und ausgeführter, sind rücksichtlich ihres größern musikalischen Inhalts ohne Zweifel die besten Stücke der Sammlung. Sie zeigen erstlich die meiste Selbstständigkeit in der Erfindung, sodann offenbaren sie eine tiefere Erfassung der Texte, eine nicht unbedeutende Energie der Gedanken, die in frischem, natürlichem Zuge dahin strömen. Nr. 1 und 4 „Ständchen und Antwort" und „Fastnachtslied" spielen auf dem Gebiete des Scherzes und zeugen, wenn auch leichter an Gedankengewicht, doch von guter Anlage zum Komischen und Humoristischen. Dabei fließt Alles so recht aus einem Gusse, daß eine günstige Wirkung auf den Hörer nicht ausbleiben kann. Im „Ständchen" singt der Bariton in einer allerdings nicht bedeutenden Melodie „ich sing' dir ein Abendliedchen", die aber durch die komischen Dazwischenrufe des Sopran „warum nicht gar!" gehoben wird; „du bist mein süßes Herzliebchen", „warum nicht gar!" u. s. w. Im „Fastnachtslied" wird die Laune noch ausgelassener; eine gut gelungene charakteristische Stelle ist die im Sopran zu den Worten: „dreh dich um" die sich äußerst komisch ausnimmt und von drastischer Wirkung ist. Sie seien angelegentlich empfohlen.

Richard Würst, Op. 15. Vier Duette für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. — Berlin, T. Trautwein (J. Guttentag). Preis 1 Thlr.

Streng genommen sind dies blos zweistimmige Lieder, indem die Altstimme meist nur secundär ist. Der Charakter dieser Duette ist idyllisch, sie bergen einen guten Kern von Melodien, die zum Herzen sprechen in ihrer natürlichen Einfachheit. Nr. 1 „Im Mai" von Osterwaldt macht eine überaus wohlthuende Wirkung durch seine Frühlingsfrische und seine schwärmerische Innigkeit. Nr. 2 „Da drüben" von J. Mosen in ähnlichem Geiste nur noch ländlich bescheidener. Nr. 3 „Morgenlied" von W. Müller sehr gut getroffen in seiner fröhlichen jugendlich kecken Laune. Nr. 4 „Schneeglöckchen" von Schadow, zeigt wieder jene stille Seligkeit, die den Seelenfrieden in der Brust tragend mit der Natur schwärmt und Wonne aus ihrem Beschauen empfängt.

Em. Klitzsch.

Das ABC der Gesangskunst.

Ein kurzer Leitfaden beim Studium des Gesanges

von

Ferdinand Sieber in Dresden.

(Fortsetzung.)

Mundstellung. — Es muß jedes Gesangschülers eifrigstes Bestreben sein, sich folgende richtige und zugleich edle Mundstellung anzueignen, welche die besten älteren und neueren Gesangschulen übereinstimmend lehren: Der Mund muß so weit geöffnet werden, daß man ungefähr zwei (nicht zu starke) Finger zwischen die Unter- und Oberzähne halten kann. Die Lippen müssen sich, wie zum Lächeln nach beiden Seiten hin auseinanderziehen, nicht aber ein Oval nach oben bilden. Die Oberzähne sollen etwa zur Hälfte, die Unterzähne aber beim Singen gar nicht sichtbar werden; während man also die Oberlippe ein wenig hebt, läßt man die Unterlippe in gleicher Höhe mit der Schneide der Unterzähne, ohne letztere deshalb zu bedecken, was den Ton sehr dämpfen würde. — Die Zunge endlich muß, sanft an die Rückwand der Unterzähne gelehnt, flach und vollkommen ruhig im Munde liegen, um den tönenden Luftstrahle freien Ausgang zu lassen.

Eine solche Mundstellung gewährt einen doppelten Nutzen. Sie macht erstlich den Ton heller, voller und edel; andererseits aber einen angenehmen Eindruck auf den Zuhörer. Der Gesang erscheint selbst bei den bedeutendsten Schwierigkeiten leicht, und erweckt die Ueberzeugung von der Meisterschaft des Sängers. Dagegen macht ein verzerrter Gesichtsausdruck, ein übertriebenes Aufreißen des Mundes, ein Zeigen des ganzen Gebisses, ein Aufwerfen der Lippen und was dergleichen Unliebenswürdigkeiten mehr sind, denen man täglich begegnet, in dem Zuhörer den Wunsch rege, den Sänger nur hören aber nicht auch sehen zu müssen — wenn anders sein Ton bei solchen Unarten noch einen angenehmen Klang zu bewahren vermag! —

Man wird einwenden: Wie kann denn aber von einer bestimmten Mundstellung bei einem Gesange mit Worten die Rede sein, da doch nicht allein die verschiedenen Consonanten (Lippen- und Zungenbuchstaben) jeden Augenblick eine veränderte Mundstellung nothwendig machen — sondern sogar die Vocale eine verschiedene (die helleren a und e eine ganz offene, die dunkleren i o u eine fest geschlossene) Stellung der Lippen u. s. w. mit sich bringen?

Ich antworte darauf: die Kunst lehrt eine normale Mundstellung von der man ausgehen, zu der man stets und zwar so oft wieder zurückkehren muß, als es nur irgend möglich ist. Auf den Vocal a wird sie am Leichtesten anzunehmen sein; was die anderen Vocale anlangt, so bietet uns die Kunst Mittel und Modifikationen der Aussprache derselben, die wir später (unter V.) kennen lernen werden. Die Diphthonge sind, wie wir bereits wissen (vergl. D.) zum größten Theile auf a auszuhalten, sind also der Mundstellung, die wir annehmen nicht hinderlich. Die Consonanten endlich bedingen in der That verschiedene Bewegungen der Lippen und der Zunge; dieselben müssen aber (vergl. C) so schnell als möglich ausgeführt werden, damit die normale Mundstellung alsbald wieder eintreten könne.

Wenn ich oben von einer Oeffnung der Lippen, „wie zum Lächeln" sprach, so ist damit natürlich nicht gemeint, daß der Mund zu einem fratzenhaften oder süßlich affectirten Lachen verzerrt werden solle. Man lasse vielmehr (wie Panseron sehr bezeichnend sagt) „ein Lächeln ahnen," und „hüte sich davor" (um Francesco Tosi's 1723 gegebene Vorschrift anzuführen) beim Singen eine solche Stellung des Mundes anzunehmen „welche einem ernsthaften Amtsgesichte gleichet".

Die normale Mundstellung ist in Passagen und auf Diphthongen oder einzelnen Vocalen vom pp bis zum ff und zur Rückkehr ins pp streng beizubehalten, weil der Ton durch die kleinste Erweiterung oder veränderte Lage des Mundes während des Aushaltens, sogleich ebenfalls eine hörbare Aenderung erleidet. Wiederholt sich eine solche willkürliche Bewegung des Mundes, so erklingt der Vocal in allen verschiedenartigsten Schattirungen oder ruckweise, was einen äußerst widerwärtigen Eindruck macht. Wie nothwendig die ruhige Haltung der Zunge ist, darüber werden wir demnächst (unter N) noch mehr sagen. —

(Fortsetzung folgt.)

Zur Geschichte der Musik in Frankreich im Mittelalter.

Guillaume de Machault, ein französischer Dichter des XIV. Jahrhunderts, zählt in einem seiner Gedichte eine große Menge der damals gebräuchlichen musikalischen Instrumente auf. In der Voraussetzung, daß dieses Gedicht noch wenig bekannt sein mag, während es doch für manchen Musikfreund nicht uninteressant sein wird, glaubt der Unterzeichnete es hier mittheilen zu dürfen.

Là avoit de tous instrumens;
Et s'aucuns me disoit: Tu mens,
Je vous dirai les propres noms
Qu'ils avoient et les seurnoms,
Au moins ceuls dont j'ai connaissance,
Se faire le puis sans ventance;
Et de tous les instrumens le roy
Dirai le premier. si comme je crois:
Orgues, vielles, micamon,
Rubèbes et Psaltérion,
Leus, moraches et guiternes,
Dont on joue par ces tavernes;
Cimbales, coitolles, nacquaires,
Et de flajos plus de dix paires,
C'est-à-dire de vingt manières,
Tant des fortes comme des legières;
Cors sarrazinois et doussaines,
Tabours, flaustes traversaines,
Demi-doussaines et flaustes;
Dont druit joues quand tu flaustes;
Trompes, buisines et trompettes,
Gingues, rotes, harpes, chevrettes,
Cornemuses et chalemelles,
Muses d'Aussay riches et belles,
Eles, frétiaux et monocorde,
Qui à tous instrumens s'accorde;
Muse de blef qu'on prent en terre,
Trépie, l'eschaqueil d'Angleterre,
Chiphonie, flajos de saus;
Et si avoit plusieurs corsaus
D'armes, d'amour et de sa gent.
Mais toutes les cloches sonnoient,
Qui si très grand noise menoient,
Que c'estoit un grand merveille.
Le roi de ce moult se merveille,
Et dist, qu'oncques mais en sa vie
Ne vist si très grant mélodie.

(Biblioth. Roy., Ms. 25, Lavall., vol. II, fol. 6, verso).

Ganz ähnlichen Inhalts ist folgendes Gedicht desselben Dichters:

Car je vis tont en un cerne
Viole, rubèbe, guiterne,
L'enmorache, le micamon,
Citole et psaltérion,
Harpes, tabours, trompes, nacaires,
Orgues, cornes plus de dix paires,
Cornemuse, flajos et chevrettes,
Donceines, simbales, clochettes,
Tymbre, la flauste brehaigne,
Et le grant cornet d'Allemaingne,
Flajos de saus, fistules, pipes,
Muse d'Aussay, trompe petite,
Buisines, èles, monocorde,
Où il n'y a qu'une seule corde,
Et muse de blet tout ensemble;
Et certainement il me samble
Qu'oncques mais tèle mélodie
Ne feust oncques veue ne oye;
Car chascuns d'eus (des musiciens), selon l'acort
De son instrument sans descort,
Viole, guiterne, citole,
Harpe, trompe, corne, flajole,
Pipe, souffle, muse, naquaire,
Taboure, et quanque on puet faire
De dois, de penne et de l'archet,
Ois et vis en cet porchet.

(Biblioth. Roy., Mss. Franç. no. 7221, fol. 75).

Die in diesen Gedichten genannten musikalischen Instrumente lassen sich nicht sämmtlich bestimmen. So weit dies möglich ist, läßt sich folgende systematische Eintheilung aufstellen:

I. Saiteninstrumente.

a. Streichinstrumente: Vielle, Rotte, Rebec, Symphonie.

b. Instrumente mit zu reißenden Saiten:

aa. mit Darmsaiten: Cythare, Harpe, Luth, Guitare.

bb. mit Metallsaiten: Psaltérion oder Nable, Pandore, Cystre.

c. Instrumente mit anzuschlagenden Saiten: Tympanon oder Dulcimer, Clavicembalum, Clavicordium, Dulce melos.

II. Blasinstrumente.

Orgue. Flûte (fl. droite, fl. traversière, flajos et flajos de saus, frestel oder frétiau, pipe, fistule, fl. bréhaigne). Muse. Chalemelle. Douçaine. Chevrette. Trompe. Buccine. Cornet.

III. Schlaginstrumente.

Tambours. Cimbales. Nacaires. Timbres.

Dr. H. Brandes.
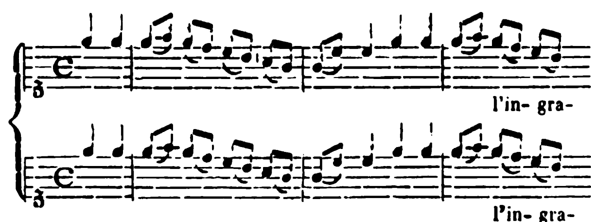
Aus der Original-Partitur zu „Figaro's Hochzeit".

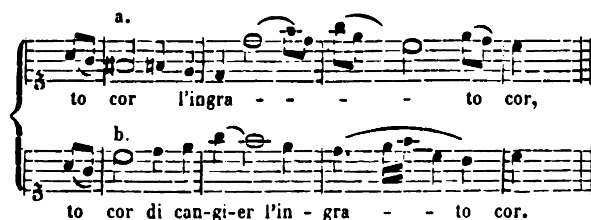
Mitgetheilt von T. U.

(Schluß.)

IV. Allegro der zweiten Arie der Gräfin.

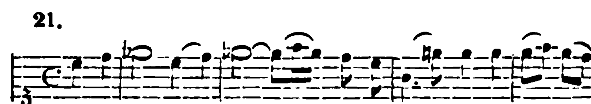
1) Im Anfange dieses Zeitmaaßes ist folgende Verschiedenheit ersichtlich:
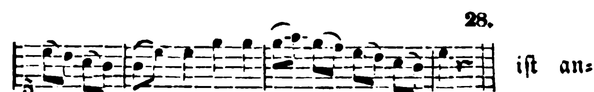




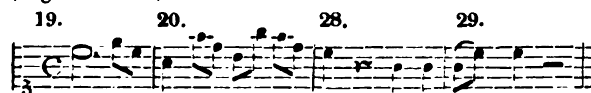
Die Lesart a steht in der entsprechenden Zeile der Partitur und ist wieder ausgestrichen; ein Baß von nicht mehr zu erkennender Führung ist ausradirt. Die Lesart b ist auf eine unterste, sonst leere, Zeile der Partitur nachgeschrieben und ihr entspricht die gesammte Instrumental-Begleitung.

2) Das ganze Stück von 21sten bis mit dem 27sten Tacte



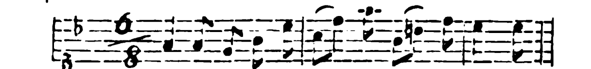


ist anfänglich gar nicht vorhanden gewesen, sondern steht in der Partitur erst nach dem Schlusse der Arie als ein Einschiebsel. Der 20ste Tact hat somit früher unmittelbar in den (jetzt) 28sten hineingeführt und zwar auf folgende Weise:
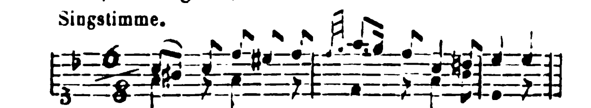


V. Letzte Arie der Susanna (F-Dur 6/8).

1) Der 16te und 17te Tact, jetzt von folgender Gestalt:

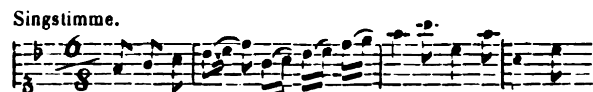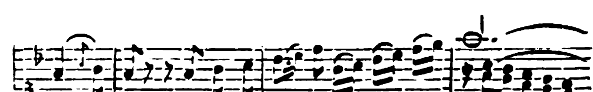


ist in Singstimme und Baß anfänglich auf nachstehende Art vorhanden gewesen:
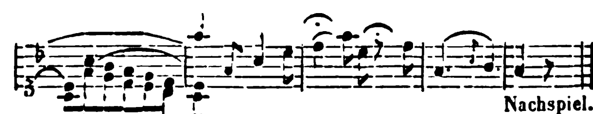


2) Anstatt der Begleitungsfigur ♩ ♪ ♩ ♪ in den Violinen hat anfänglich durchweg die Figur ♩ 𝄾 ♩ 𝄾 (übereinstimmend mit der Begleitungsweise des Basses und der Bratsche) gestanden; die Achtelpausen dieser letzteren Figur sind entweder ausgestrichen oder durch Noten verdeckt.
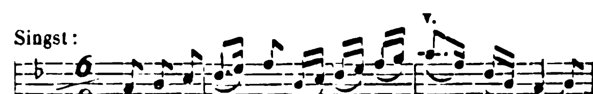
3) Der Schluß der Arie (nach der Fermate) lautet bekanntlich:





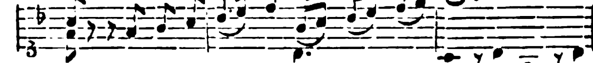


Der frühere Schluß — in Singstimme, Baß und den Blasinstrument-Soli vorhanden — hat gelautet:

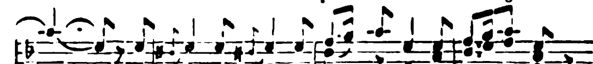


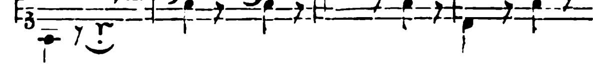




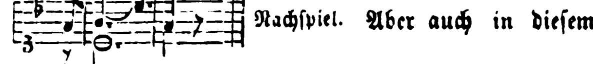








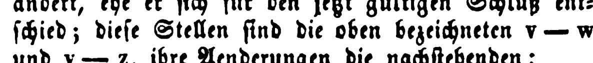




Nachspiel. Aber auch in diesem



Schlusse hatte der Componist erst noch zwei Stellen geändert, ehe er sich für den jetzt gültigen Schluß entschied; diese Stellen sind die oben bezeichneten v — w und y — z, ihre Aenderungen die nachstehenden:
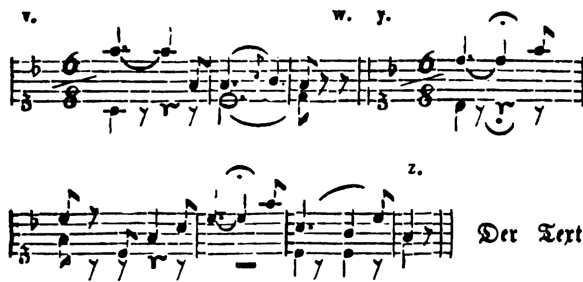
















Der Text zu allen diesen verschiedenen Notenstellen ist: ti vò la fronte incoronar di rose.

Die übrigen Correcturen der Partitur übergehe ich als von unwesentlicherer Art.

Aus Hannover.

Concerte. Der Künstler-Verein. Die neue Singakademie. Die Oper. Das Gesangfest der vereinigten norddeutschen Liedertafeln.

(Schluß.)

Wir kommen nun zur Oper. Das Solopersonal derselben ist noch immer das alte. Wollten wir einige gelungene Aufführungen oder Leistungen einzelner Mitglieder in Kürze besprechen, so würden wir auf der anderen Seite auch weniger gelungene und mißlungene berühren müssen. Wir unterlassen Beides. Gastirt haben nach einander verschiedene Male Mad. Castellan, der Tenorist Ander aus Wien und Staudigl. Alle drei sangen stets vor gedrängt vollem Hause und mit großem Beifall, in den wir größtentheils gern mit einstimmten. — Mad. Castellan fesselt eben so sehr durch ihr bescheidenes Auftreten und ihre angemessene äußere Erscheinung, als durch ihre glockenreine und vollkommen ausgebildete, wenngleich nicht besonders große Stimme, die wir in die Kategorie des Mezzosoprans stellen möchten, so wie auch durch geschmackvollen Vortrag und feines Spiel. — Hr. Ander besitzt eine schöne hohe Tenorstimme, wie man sie jetzt immer seltener zu hören bekommt. Vortrag und Spiel sind im Ganzen ruhig und gemessen. — In Staudigl erkennt man augenblicklich den denkenden Künstler durch und durch. Es scheint uns übrigens, als ginge es doch nach und nach auch mit seiner Stimme auf die Neige. — Alsdann gastirte noch ein Frl. Rochlitz als Zerline im Don Juan und zum zweiten Male im Postillon. Schwach, ziemlich schwach.

Zum ersten Male hier gegeben sind, so viel wir uns erinnern, drei Opern; die beiden ersten sind: „Macbeth" und „Luise Müller" von Verdi, dem Musikbeglücker unserer Aristokratie. Erst Verdi, dann Donizetti, Auber ꝛc. Für diese Leute existiren Mozart, Beethoven, Weber so wie fast alle übrigen deutschen Meister nicht. Verdi hier, Verdi dort, Verdi im Munde, Verdi in den Fingern, Verdi im Herzen — geriethe er ihnen doch auch einmal in den Magen dermaßen, daß u. s. w. — Die Verdi'sche Luise übrigens scheint ihnen nicht recht gefallen zu haben. Wir schweigen über beide Opern. Die dritte neu einstudirte Oper ist: die „beiden Königinnen" oder die Begegnung in Helsingöer, in zwei Acten. Text nach Soulié und Arnould, Musik von G. Hellmesberger. Für die Kunst ist dieses, mehr in das Bereich der komischen Oper gehörende Werk von durchaus keiner Bedeutung. Kein einziger Satz, aus dem man eine etwaige eigne Gefühls- oder Schreibweise herauserkennen könnte. Hätten wir auch nur den guten Willen bemerkt, etwas Eignes, etwas Gutes zu schaffen, wir würden es rühmend anerkennen, obgleich der Wille allein sehr wenig in der Wagschale der Kunst wiegen würde. Da kommen der Reihe nach Auber, Herold, Adam, Verdi, Flotow ꝛc., überhaupt ist nichts verschmäht, wenn nur einiger Effect in Aussicht stand, und gerade diese eitle Sucht zu gefallen, zu gefallen um jeden Preis, ist es, die bei einem jungen Componisten nicht scharf genug getadelt werden kann. Man ist es gern zufrieden, daß ein junger Componist sich einem Meister besonders anschließt und in dessen Geiste zu schreiben anfängt, nach und nach aber die eignen Schwingen erhebt und sich zur Selbstständigkeit emporarbeitet, wenn er dazu Talent genug besitzt, wer aber solche Wege betritt, wie Hr. H., wer sich jedem beliebigen Modehelden anschließt, der ist schon in seinem ersten Werke untergegangen, d. h. für die Kunst. Ob Hr. H. sich je zu einiger Selbstständigkeit emporschwingen werde, muß die Zeit lehren; wir hegen einige Zweifel, weil uns erstens seine Erfindungsgabe dazu nicht auszureichen scheint und zweitens, weil merkwürdiger Weise die Routine schon so sehr in den Vordergrund tritt, denn das läßt sich nicht leugnen, geschickt und mit Routine ist das Ganze gemacht, was sich auch von der Instrumentirung sagen läßt; das klingt, als wenn etwas dahinter steckte, aber genau betrachtet, fehlt der gesunde Kern, fehlt überhaupt Poesie. Aufgefallen ist es uns besonders, daß ein Wiener dem Italien so nahe liegt, vorzugsweise sich den Franzosen zugewandt, aufgefallen ist uns ebenfalls Hrn. H. außerordentliches musikalisches Gedächtniß. Hr. H. hat sich übrigens bemüht, gesangmäßig zu schreiben, was wir gern anerkennen, obgleich allbekannte triviale Lieblingsgänge und Schlüsse à la Gumbert, Proch und Cons. zu häufig wiederkehren. Sucht Hr. H. für die Zukunft etwas Besseres zu schaffen und

läßt er sich dabei von keinerlei Eitelkeit leiten, so wollen wir das ebenso lobend hervorheben, wie wir ohne Rückhalt getadelt haben. Wäre die Oper von einem alten gedienten Kapellmeister, so würden wir uns mit dem allerkürzesten Referate begnügt haben, allein bei einem jungen Manne pflegt man ungern die Hoffnung auf dereinstiges Besserwerden aufzugeben und deshalb haben wir uns etwas näher über die Oper ausgesprochen. Debütirt hatte Hr. H. schon vorher als Componist mit einem Ernst-August-Marsche und einer Ouvertüre zur Oper „Palma". Es thut uns leid über beide Sachen ebenfalls kein günstiges Urtheil aussprechen zu können. Ernst, mehr Ernst in der Kunst wie im Leben! — Hr. H. dirigirte seine Oper selbst; die modern zugeschnitte Ouvertüre wurde da capo gespielt, Hr. H. am Schlusse gerufen, auch Beifall wurde gespendet. Dies Alles erwähnen wir, ohne weitere Bemerkungen daran zu knüpfen, so wie wir uns auch vorbehalten, über Hrn. H.'s Befähigung als Dirigent, — er dirigirt hin und wieder 'mal eine italienische Oper — und als Solospieler, wenn wir ihn als solchen gehört uns auszusprechen. Vorläufig sei nur erwähnt, daß Hr. H. hier als Concertmeister engagirt ist, — auf wie lange, wissen wir nicht — da der König durchaus einen Wiener zum Concertmeister haben wollte, auch, daß er von der Aristokratie sehr protegirt wird oder doch wurde. — Was den Text der eben besprochenen Oper anlangt, so hätte bei geschickter Behandlung ein ganz passabler Operntext daraus werden können; so manche für Ensemble-Stücke geeignete Momente hat der, übrigens ungenannte, Verfasser unbenutzt vorübergehen lassen; an einem eigentlichen Finale fehlt es ebenfalls, vielleicht wollte das aber der Componist nicht. Der Dialog, besonders im ersten Acte, schien uns etwas gedehnt. Eine Hauptfigur im Stücke, die des Gouverneurs Magnus, ist weiter nichts als eine matte Copie des Bürgermeisters in Czaar und Zimmermann. Ueberhaupt fehlt den sämmtlichen Personen des Stücks Charakteristik, nur bei den beiden Königinnen bemerkte man einen Anflug davon. Die Besetzung der Oper war übrigens mit alleiniger Ausnahme des Hrn. Sowade als Gastwirth Holler, ziemlich ungenügend. Worin das seinen Grund hat, wissen wir nicht anzugeben.

Und nun zuletzt Einiges über das in den Pfingstfeiertagen hier stattgehabte Gesangfest der vereinigten nord-deutschen Liedertafeln *). Neue gute Gesänge sind im Allgemeinen wenig gesungen worden. In dem von unserer Kapelle unterstützten Concerte gingen, einige kleine Schwankungen abgerechnet, die bei der Masse meistens schwer zu vermeiden sind, die Gesangssachen recht gut. Der Klang war übrigens zu schwach für die Masse der Sänger; man glaubte einem Chor von 80 — 90 Sängern zu hören und doch mochten wohl gegen 250 auf der Bühne sein. Wir glauben, daß durch die Coulissen zu viel Schall verloren ging, denn die ganze Bühne bis tief unten war mit Sängern angefüllt, wozu noch kommt, daß vielleicht Viele nicht besonders eifrig mitsangen. Wie viel der Wittwe Kreutzers übermacht, können wir nicht angeben. Die Preise der Plätze waren bei diesem Concerte ganz gleichgestellt. Mit Ausnahme der Gallerie und eines Theils des dritten Ranges waren alle Plätze besetzt. Das Billet kostete einen halben Thaler.

Sehr zu bedauern ist es, daß nur mit sehr wenigen Ausnahmen, Nichtliedertäfler, sogenannte Wilde, an dem Feste nicht Theil nehmen konnten. Durch ihre Theilnahme so wie durch die von Damen würde das Fest als solches bedeutend gewonnen haben. Man schien sich, besonders bei Tafel, nach Gegenwart von Damen förmlich zu sehnen; freilich wurde diesen nachträglich der Zutritt zur Tribüne des Saales erlaubt, von welcher Erlaubniß auch mehrere Gebrauch machten; allein das war noch lange kein Mitleben des Festes. Die nach den beiden Frühstücken im Freien gesungenen Lieder waren, natürlich das Concert ausgenommen, das Einzige, wobei Jedem das Zuhören frei stand. Der Raum gestattete allerdings eine zahlreichere Theilnahme an dem Feste nicht, auch mochte das hiesige Fest-Comité von dem Grundsatze ausgegangen sein, daß eine Abschließung der Liedertäfler für sich, um sie aller und jeder Gene zu überheben, in einer aristokratischen Residenz das Beste sein würde. Das mag Manches für sich haben; wir meinen aber, daß man hierbei wohl etwas zu ängstlich zu Werke gegangen ist und einem großen Theile der Liederbrüder auch keinen großen Gefallen damit gethan hat; man hätte füglich erst Erfahrung sammeln und die Probe jedenfalls machen können und wir sind auch überzeugt, daß sie nicht übel ausgefallen sein würde. Wie wäre es gewesen, wenn man das ganze Fest nach Herrenhausen verlegt hätte? Vielleicht hätte sich auch noch ein anderes Auskunftsmittel finden lassen, um die Theilnahme auch von Wilden möglich zu machen, wenn man das eben Vorgeschlagene nicht wollte oder nicht erreichen konnte. Wir wollen damit dem Fest-Comité, das für seine wahrlich nicht geringen Bemühungen den größten Dank verdient, weniger Vorwürfe als sie vielmehr aufmerksam machen auf diesen Punkt für künftige Fälle. So viel ist gewiß, das eigentlich Poetische fehlte dem Feste und eine so recht aus dem Herzen

*) Da wir über dieses Fest schon in Nr. 2 einen ausführlichen Bericht gegeben haben, streichen wir aus dem obigen, was dort schon gesagt war. D. Red.

kommende freudige Stimmung war nicht da, trotzdem daß gegessen (unglücklicher Weise meist ziemlich schlecht) getrunken, gesungen, gelacht, gescherzt wurde und man sich auch sonst Mühe gab, die fremden Liederbrüder hier zu amusiren. — Die Frage, ob bei Festen dieser Art für die Kunst ersprießliche Resultate herauskommen, stellen wir gewöhnlich in zweite Linie. Hierüber ließe sich Manches sagen, indeß heute weiter.

Es ist aufgefallen, daß sich unsere Kapelle, die doch bei dem Concerte das Beste mit that, sonst an dem Feste gar nicht betheiligte. War sie nicht eingeladen oder wollte sie sich von vorn herein nicht dabei betheiligen? — Daß sie in einem bei solcher Gelegenheit zum Besten von Kreutzer's Wittwe gegebenen Concerte ganz unentgeldlich mitwirken würde, wie sie's gethan hat, durfte wohl als ziemlich sicher angenommen werden. — Noch eine andere Frage: Warum hat man die von dem damals gerade hier anwesenden Sänger Staudigl, wie wir hören, bereitwilligst offerirte Mitwirkung bei dem Feste unberücksichtigt gelassen? — Die Liedertäfler aus der Provinz besonders würden sich für Staudigl's Mitwirkung dem Fest-Comité gewiß zu großem Dank verpflichtet gefühlt haben, und das Fest selbst hätte nur dadurch gewinnen können.

Doch Eins hätten wir beinahe vergessen, daß nämlich bei den Einzelvorträgen der verschiedenen Liedertafeln die von Braunschweig und Bremen den Preis davon getragen haben. Erstere ist bei dieser Gelegenheit nach vorhergegangenem Probegesange in den Bund aufgenommen worden.

Hannover, den 25sten Juli 1851. M. P.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements &c. In Breslau macht eine Virtuosin auf dem Holz- und Strohinstrument Aufsehen, sie heißt Leona Rzimka, und ist 10 Jahre alt, eine jüdische Polin.

August Möser, der Berliner Violinvirtuos, befindet sich neuesten Nachrichten zu Folge in der Hauptstadt von Neugranada, Bogota in Südamerika. Er ist der erste dort auftretende europäische Künstler und fand große Auszeichnung. Von dort geht er nach Carthagena und will dann die Rückreise antreten.

Der Componist Conradi ist vom 1sten October an am Theater in Düsseldorf als Musikdirector engagirt.

Musikfeste, Aufführungen. Am 16ten August beginnt ein großes viertägiges Musikfest im Worcester. Händel's Messias, Dettinger Tedeum, Samson, Mendelssohn's Elias, Spohr's jüngstes Gericht, Mendelssohn's Walpurgisnacht und noch viele andere Werke weltlicher Musik kommen zur Aufführung.

Der Dresdner Cäcilienverein, von dem wir schon öfter ausführliche Berichte in dies. Bl. brachten, veranstaltete am 1sten August unter Leitung seines Directors O. Kade wieder eine Aufführung von kirchlichen Werken niederländischer und italienischer Meister.

Vermischtes.

Das Gesangfest in Neustadt-Eberswalde, welches vor Kurzem gefeiert ward, war eines der besuchtesten dieses Jahres. Von Berlin waren allein gegen 6000 Gäste da, im Ganzen gegen 10000 Fremde. Es war ein wahres Volksfest.

Meyerbeer's Hugenotten sind im Mai zum 1sten Mal in Batavia auf dem französischen Theater gegeben worden.

Das Theater lyrique in Paris soll im September mit einer Oper von Felicien David „die Perle von Brasilien" eröffnet worden. Der Componist hat dieselbe für eine junge Sängerin Albini geschrieben, die ihr erstes Debüt mit großen Erfolg in der italienischen Oper in Brüssel gemacht hat.

Am 17ten August wurde in Dresden die Oper: „die letzten Tage von Pompeji", nach Bulwer's Roman bearbeitet von Dr. Julius Papst, componirt von dessen Bruder August Papst, Musikdirector in Königsberg, mit vielem Beifall aufgeführt.

Die Oper „Casilda" vom Herzog von Coburg erscheint im Verlag von Glöggl in Wien.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen &c.

G. Rossini, Tantum Ergo a due Tenori e Basso con accompagnamento d'Orchestra. **Mainz, Schott** 3 **Fl.** 36 **Kr. Clavierauszug,** 1 **Fl.** 30 **Kr.**

G. Rossini, Quoniam pour voix de Basse avec accompagnement d'Orchestre. **Ebend.** 3 **Fl.** 36 **Kr. Clavierauszug,** 1 **Fl.** 12 **Kr.**

Würden den beiden Compositionen andere Texte untergelegt, so könnte man dieselben als gute Einlagsnummern in Opern empfehlen, denn dazu sind sie am geeignetsten.

F. H. Goenen, Psalm XXII voor Koor, Solostemmen en Orchest. **Piano-Partitur. Rotterdam, W. C. de Vletter. Leipzig, Leede.** 4 Fr.

J. C. Schmitz, Ode aan God. Cantate voor Sopraan, Alt, Tenor en Basstem met Begeleiding van Pianoforte. **Rotterdam, W. C. de Vletter. Partitur,** 3 **Fr.** 60 **Cts. Stimmen,** 1 **Fr.** 60 **Cts.**

S. Neukomm, Der 67ste Psalm, nach Moses Mendelssohn's metrischer Uebersetzung, für Doppel-Chor und vier Solostimmen mit voller Orchester-Begleit. Leipzig, Kistner. Clavierauszug. 2 **Thlr.** 25 **Ngr.**

Concertmusik.

Cantaten.

H. Dorn, 65stes **Werk.** Te Deum laudamus. **Concertcomposition für Solostimmen, Chor und Orchester. Mainz, Schott. Clavierauszug,** 3 **Fl.** 36 **Kr. Singstimmen,** 2 **Fl.** 24 **Kr. Chorstimmen, à** 18 **Kr.**

G. Meyerbeer, Ode an Rauch. Ged. von A. Kopisch, für Solostimmen, Chor und Orchester. Berlin, Bote und Bock. Clavierauszug. 1½ **Thlr.**

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

F. B. Müller, Op. 4. **Erinnerungen an das Vaterland.** 3 **Quartetten für** 2 **Violinen, Viola und Violoncell. Berlin, Bote und Bock. Nr.** 1, 2 **u.** 3, **zu** 1½ **Thlr.**

Für Pianoforte.

H. Esser, Op.36. **Sonate für das Pianoforte. Mainz, Schott.** 1 **Fl.** 48 **Kr.**

Lieder und Gesänge.

M. H. Hauser, Op.10. **Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Leipzig, Kistner.** 17½ **Ngr.**

J. Moscheles, Op. 119. **Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Leipzig, Kistner.** 1 **Thlr.**

R. Franz, Op. 14. **Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Leipzig, Kistner.** 20 **Ngr.**

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

J. v. Seyfried, Abendfeier. Ged. von Matthisson, für gemischten Chor mit willkürlicher Begleitung des Pfte. oder der **Physharmonika. Wien, Diabelli.** 1 **Fl. C.M.** = 20 **Ngr.**

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Fr. Hünten, Op. 175. Terzetto pour le Piano, Violon (ou Clarinette) et Violoncelle. **Mainz, Schott.** 2 **Fl.**

Dieses Terzett besteht blos aus einem Allegro-Sätzchen, in welches einige Tacte Adagio eingeschlossen sind, an diese reiht sich wieder das vorhergehende Motiv. Die Behandlung der Instrumente ist naturgemäß, und das Pianoforte die hervorragendste Partie.

Beriot, Op. 69. 3me Duo concertant pour Piano et Violon. **Mainz, Schott.** 3 **Fl.** 12 **Kr.**

Beide Instrumente sind hier mit vielem Effect angewendet, und im Vergleich zu anderen Compositionen dieses Genres mit wenig Mitteln. Das betheiligte Publikum kann man auf das Werk aufmerksam machen.

Für Pianoforte.

A. Taleri, Op. 26. 1re Nocturne pour le Piano. **Mainz, Schott.** 36 **Kr.**

Gewöhnliche Unterhaltungsmusik, deren Zweck der Componist vollkommen erreicht hat. Schwierigkeiten bietet das Stück nicht.

C. A. Osborne, Op. 85. **Nr.** 2. Trab-Trab. Air populaire Allemand de Kücken varié pour le Piano. **Mainz, Schott.** 45 **Kr.**

Die Bearbeitung ist ganz dem Thema angemessen, erhebt sich jedoch nicht über die Alltagscompositionen.

H. Rosellen, Op. 126. La Dame de Pique. Fantaisie brillante pour le Piano. **Mainz, Schott.** 1 **Fl.** 12 **Kr.**

In üblicher Weise zwei Themata verarbeitet, und dies mit dem hier gar nicht zu gebrauchenden Worte Phantasie bezeichnet, ist das Wesentlichste dieser Composition.

Fr. Spindler, Op. 18. **Frühlingsgruß, Clavierstück für das Pfte. Dresden, Brauer.** 15 **Ngr.**
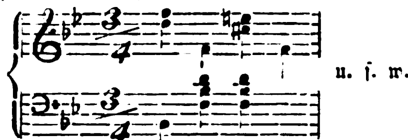
Es ist dieses Stück in Walzerform gehalten, und scheint mehr einen didactischen Zweck zu haben, gewisse Schwierigkeiten in der Technik anzubringen und Schüler darin zu üben. Von dem, was der Titel besagt, wird uns nichts zu besehen gegeben, die paar Melodien darin sind schaal und athmen kein Frühlingsleben. Einen Frühlingsgruß aber so etwas zu nennen, ist denn doch ein arges Verkennen der Natur. Diese bringt uns den Frühling in einfacher, erquickender Weise, nicht auf den Flügeln des Sturmwindes; ihre Sprache ist schlicht, wohlthuend, wahr; hier in diesem Frühlingsgruß wird eine

Sprache geredet, die uns an den Treibhausfrühling erinnert, sie ist outrirt, gemacht, forcirt.

Em. Kania, Op. 2. Danse des Sylphes pour le Piano. **Berlin, Schlesinger.** ½ **Thlr.**

— — —, **Op. 3.** Valse, Pensée mélancolique. Marche-Polonaise, pour le Piano. **Ebend.** ⅔ **Thlr.**

Ein Elfentanz — o Gott, wie oft schon dagewesen! Das Elfencapitel ist viel schon in neuen Auflagen bearbeitet worden, aber der's zuerst erfunden, ist noch nicht übertroffen worden. Wenn der Verfasser dieses Walzers glaubt, einen Blick in's Elfenreich gethan zu haben, so ist er gewiß in einer Selbsttäuschung befangen; der Himmel weiß, wohin er beim Fabriciren geguckt hat. Im Walzer in Op. 3 will's mit der Phantasie desgleichen nicht recht fort; er ersetzt sie durch ein rhythmisches Kunststückchen:



Die pensée melancolique cokettirt mit einem Bischen erborgter Schminke, und denkt dabei: wie schön bin ich! Die Marsch-Polonaise wirft sich in die Brust — Platz da — die Welt soll zittern! —

J. Blumenthal, Op. 18. Scene de Ballet. Fantaisie pour le Piano. **Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.**

— — —, **Op. 19.** Nocturne. Impromptu pour le Piano. **Ebend. 54 Kr.**

— — —, **Op. 20.** 3 Mazurkas pour le Piano. **Ebend. 1 Fl. 30 Kr.**

Drei nichtssagende Novitäten. Der melodiöse Gehalt dieser Compositionen ist karg und wässerig sentimental. Glücklicher Weise ist der technische Aufwand darin nicht zu schwieriger Natur, und ist so dem Dilettantismus, für den diese Sachen natürlich nur vorhanden sind, eine allzu große unbelohnte Mühe erspart. Am besten sind noch die Mazurkas; sie sind jedoch sämmtlich zu lang und ausgedehnt, während Motiv und Melodie zu matt und zu trivial sind, als daß sie bei solcher Länge ausdauernd anziehen und beleben können.

H. Ehrlich, Op. 1. Impromptu sur des motifs de l'opéra Marie la fille du Régiment de Donizetti pour le Piano. **Wien, Diabelli. 15 Ngr.**

— —, **Op. 2.** Etude-Polka pour le Piano. **Ebend. 15 Ngr.**

Hr. Ehrlich bringt uns nicht viel und nichts Neues. Er bringt uns im ersten Opus eine sehr gewöhnliche seichte Bearbeitung eines sehr bekannten vielbearbeiteten Opern-Themas. Die Herren Henri Cramer, Burgmüller, Brunner, Beyer und Consorten haben uns mit solchen Producten schon zu reich bedacht, als daß wir ein Bedürfniß fühlten nach derartigem neuen Zuwachs, zumal die Arbeiten des Hrn. Ehrlich sich in Nichts von diesen unterscheiden, und mit ihren trivialen Variationen eben so wie die der genannten Herren nur geeignet sind, den seichten Dilettantismus noch seichter zu machen und noch mehr zu verflachen. Das zweite Opus könnte, abgesehen von der etwas sehr unkünstlerischen Richtung einer Polka-Etüde, allenfalls als passable technische Studie im Octaven- und Doppelnotenspiel gelten, doch müßte auch in dieser Hinsicht das technische System mehr vertreten sein, wenn die Arbeit einen wirklichen Werth haben sollte. Musikalischen Gehalt hat dieselbe gar nicht und die Motive sind nur höchst matt und gewöhnlich.

L. Groß, Quatre Mazurkas pour le Piano. **Wien, Diabelli. 10 Ngr.**

Vier hübsche Nummern. Leicht, aber melodiös und elegant geschrieben. Sind Spielern mittlerer Schwierigkeit als gute Vortragsstücke zu empfehlen.

Jeanette Kern, Op. 2. Les Perles. Etude de Salon pour le Piano. **Wien, Diabelli. 10 Ngr.**

Eine gute Etüde, sehr claviermäßig, reich an guten Modulationen und schön harmonischen Uebergängen. Ist empfehlenswerth als Studie höherer Schwierigkeit, und wird, gut vorgetragen, selbst als Salonstück Glück machen.

F. Präger, Op. 67. Mazurka elegante pour le Piano. **Mainz, Schott. 45 Kr.**

— —, Reverie nocturne pour le Piano. **Ebend. 45 Kr.**

— —, **Op. 69.** Styrienne brillante pour le Piano. **Ebend. 45 Kr.**

Die früheren Compositionen des Hrn. Präger, geehrter Correspondent unseres Blattes, waren alle im Auslande erschienen. Die heute uns vorliegenden sind die ersten, die der Componist in Deutschland herausgegeben. Wir kommen in Betreff derselben um so freudiger unserer kritischen Pflicht nach, als wir in ihnen lauter gut-musikalische, gehalt- und geschmackvolle Tonstücke finden. Die Mazurka, Op 67, und Styrienne, Op. 69, sind ein paar reizende, lebendig-anziehende Stücke, voll eleganter Figuren und frischer origineller Motive. Die Reverie nocturne ist ein sehr melodiöses, mit hohem Geschmack und technischer Sachkenntniß geschriebenes Werk. Es steht im Range höherer Schwierigkeit, und erheischt zu seinem Vortrage einen ziemlichen Grad von Meisterschaft hinsichtlich der Beherrschung des Instrumentes.

Fr. Brisson, Op. 42. Makouba. Danse Arabe pour le Piano. **Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.**

— —, **Op. 35.** Souvenir du Béarn. Le chant du Rossignol pour le Piano. **Ebend. 45 Kr.**

Diese Novitäten gehören leider wieder unter die Tonstücke, die dem Spieler nur einen Wust technischer Schwierigkeiten und gehaltlosen wässerigen Figurenwerks bieten, ohne ihn dafür mit etwas Anderem und Besserem zu entschädigen. Makouba Danse Arabe ist völlig gehaltlos, seine Melodie ist

trivial, seine Motive sind matt, und das daranhängende Figurenwerk höchst unbedeutend und werthlos.

L. M. Gottschalk, La Melancolie. Etude caractéristique pour le Piano. **Mainz, Schott. 45 Kr.**

Ein, wenn auch nicht gediegenes, doch nicht ohne Geschmack und Sachkenntniß geschriebenes Tonstück. Obschon ihm als Charakterstück das wesentlich nothwendige summarische Colorit fehlt, so enthält es doch Einzelstellen, die manch' gelungene charakteristische Färbung haben. Diese Melancolie ist unstreitig eine der besseren Leistungen des Hrn. Gottschalk, und kann dieselbe wohl als Vortragsstück empfohlen werden.

A. Goria, Op. 60. Romance de l'opéra de Victor Massé „La Chanteuse" voilée transcrite et variée pour le Piano. **Mainz, Schott. 1 Fl.**

Ein würdiger Zuwachs zu den werthvollen Compositionen des Hrn. Goria. Nicht besser und nicht schlechter als alles Andere, was aus der Feder des geehrten Herrn Componisten bisher schon geflossen.

C. F. Pohl, Op. 7. Caprice über ein Nachtwächterlied für das Pianoforte. Wien, Diabelli. 10 Ngr.

Kann allenfalls in mancher Hinsicht als instructive Studie empfohlen werden, sonst werthlos.

Für Guitarre.

J. Dubez, Fantaisie sur des motifs hongrois pour Guitarre. **Wien, Diabelli. 15 Ngr.**

Brillant und mit vieler Sachkenntniß geschrieben. In technischer Hinsicht von Bedeutung, der musikalische Theil ist weniger bedacht. Jedenfalls eine beachtungswerthe Gabe für Guitarren-Virtuosen.

Lieder und Gesänge.

J. W. Kalliwoda, Op. 172. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleit. des Pfte. Leipzig, Siegel. Nr. 1 u. 2. 10 Ngr. Nr. 3 u. 4, 7½ Ngr. Nr. 5, 15 Ngr.

Die Lieder, wovon jedes ein Heftchen bildet, haben wohl einzelne gute Momente, im Ganzen jedoch gehören sie zu den schwächeren Arbeiten des Componisten. Am gelungensten ist jedenfalls Nr. 1. Frühlings Wanderschaft; diesem reiht sich Nr. 2, Wiegenlied, an. Nr. 3. die Bitte, Nr. 4. Jephta's Tochter, Nr. 5. Lenz und Liebe, sind minder gut in der Ausführung. —

G. Rossini, Scena ed Aria per Basso con accompagnamento di Pianoforte. **(In's Deutsche übertragen von M. G. Friedrich.) Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.**

Ein neues Coloratur- und Prachtstück für dramatische Sänger. Bassisten können sich freuen ob dieses neuen Fundes.

H. Proch, Op. 166. Liedeszauber, Gedicht von J. N. Vogl, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Diabelli. 10 Ngr.

— —, Op. 167. Das Blümlein, gedichtet und in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Ebend. 15 Ngr.

Neuer würdiger Zuwachs zu den zahllosen alten, glücklicher Weise ziemlich vergessenen Compositionen des gefeierten k. k. Hofoperntheater-Kapellmeisters.

L. Friedrich, Werk 4. Die Thränenluft, Gedicht von C. Kramer, für eine Singstimme mit Violoncell- und Pianoforte-Begleitung. Mainz, Schott. 45 Kr.

— — —, Isten Veled! **Lebe wohl! Ungarisches Lied für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Ebend. 27 Kr.**

— — —, „Mir ist so wohl in deiner Nähe!" Lied für Bariton mit Begleitung des Pianoforte. Ebend. 27 Kr.

Das letzte dieser vorliegenden Lieder, Hrn. Hofopernsänger Pasqué gewidmet, ist das unbedeutendste unter den drei Nummern, obwohl keines von allen etwa bedeutend und werthvoll ist. „Mir ist so wohl ꝛc." ist ein triviales Lied, mit sentimental weinerlicher, wässeriger Melodie, und höchst gewöhnlichem, nirgend erfrischendem Accompagnement. Es ist eine Zugabe für den Liebe-girrenden Mondschein-Dilettantismus, den die Herren Proch, Kücken, Gumbert, Krebs und Consorten schon von Alters her auf dem Gewissen haben. Besser und anziehender sind, wie gesagt, die beiden anderen Lieder. „Die Thränenluft", ein schöner Text, ist rhythmisch gut behandelt, und Violoncell und Singstimme ziemlich melodiös und geschmackvoll durchgeführt. Obwohl in dem ungarischen Abschiedsliede Melodie und Motive keineswegs frisch und originell sind, so kann doch guter, geschmackvoller Vortrag dieses Lied vielleicht anziehend und gefällig machen.

C. F. Pohl, Op. 8. An die Heimathberge. Gedicht von Adolf v. Tschabuschnigg. Lied für Alt oder Bariton mit Begl. des Pfte. Wien, Diabelli. 10 Ngr.

Ein in jeder Beziehung werth- und gehaltloses Product, das nicht der Rede werth ist.

J. Krall, „Mit Gott!" Lied für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Wien, Diabelli. 10 Ngr.

Ein gutes Lied, voll Kraft und Energie. Gesunde, frische Melodie, gut musikalisches Accompagnement, scharf ausgeprägter Rhythmus und originelle Motive und Wendungen.

W. Speier, Op. 60. Zwei Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pfte. Leipzig, Siegel. à 12½ Ngr.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin. P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
J. Fischer in Prag. G. u. W. Westermann in New-York.

Fünfunddreißigster Band. № 9. Den 29. August 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die letzten Tage von Pompeji.

Oper von **August Pabst**, zum ersten Male aufgeführt in Dresden am 17ten August 1851.

Die neue Oper eines jüngeren deutschen Componisten! — Dieser Umstand rechtfertigt nicht nur, sondern gebietet ein näheres Eingehen auf das Werk.

Erster Act. Männer und Frauen am Meeresstrande (Chor); Klodius und Sallust, auf die Rückkehr ihres Freundes Glaukus harrend, dessen Geliebte Jone (— ◡◡) sie erspäht. Glaukus von Athen kömmt an und grüßt Italia, das Land seiner Liebe (Arie); die Freunde entdecken ihm den Aufenthalt seiner Geliebten, die streng bewacht vom Egypter Arbaces, der „Isis sittenlosen Dienst beschirmt." Das Gespräch wird unterbrochen durch die Hülfe rufende Nydia, ein blindes Mädchen aus Thessalien, das Glaukus vor Qual und Schande rettet und als Blumenmädchen in seinen Dienst nimmt. Glaukus und seine Freunde verabreden eine Stunde zur Berathung der Rettung Jone's (Ensemble). — Verwandlung. Arbaces und Apäcides (Bruder Jone's). Arbaces hatte den Jüngling zum Isispriester geweiht: dieser suchte Wahrheit und fand nur „des Tempels Gaukelspiel"; er überhäuft seinen Meister mit Vorwürfen. Dieser sucht ihn aufs Neue zu gewinnen durch mystische Erscheinungen von unsichtbarem Chor begleitet: einen Sternenhimmel („des Wesens Urquell ist die Nacht" u. s. w.), eine aus dunkeln Wolken hervorbrechende Sonne („der Nacht entsteigt des Lichtes dunkle Klarheit" u. s. w.) und ein verführerisches Ballet von jungen Frauenzimmern („einmal nur rauschet die Quelle des Lebens, laßt die Secunde nicht ungenützt" u. s. w.) Apäcides wird hingerissen und betäubt; Arbaces triumphirt: „ich hab' ihn gewonnen! Nun fehlt mir nur Eines zur Götterlust, doch morgen — dann ruh' ich an Jone's Brust!"

Zweiter Act. Jone allein; Arie auf das Thema: „Glaukus, geliebtes Bild!" Apäcides kommt, sie vor Arbaces zu warnen und verbirgt sich in der Nähe, denn Arbaces selbst tritt auf. Er bestürmt Jone mit seiner Liebe, die ihm wehrt und endlich gesteht, daß sie einen Andern liebe, worauf Arbaces Rache schwört (Duett). Nach seinem Abgange verheißt der hervortretende Apäcides seiner Schwester baldige Rettung durch Glaukus. — Verwandlung. Fest bei Glaukus: Nydia, die Glaukus heimlich liebt, soll singen: sie läßt ein traurig Lied ertönen. Darauf singt Glaukus selbst ein „Wonnelied": eine Hymne zum Preise Anadyomene's. Apäcides tritt auf und fordert Glaukus zur Rettung Jone's auf: Nydia, die Blinde, erbietet sich, auf sichern Wegen die Freunde zu führen (Ensemble). — Verwandlung. Arbaces und Jone: Duett. Arbaces in Liebeswuth, Jone Erbarmen flehend und endlich ohnmächtig niedersinkend. In diesem Augenblicke brechen Glaukus und seine Freunde aus einem unterirdischen Gange hervor: ihnen entgegen stellen sich bewaffnete Diener des Arbaces. Kampf, Sieg der Freunde und Befreiung Jone's.

Dritter Act. Die Saga des Vesuv's an ihrem unheimlichen Aufenthaltsorte. Arbaces kommt zu ihr und verlangt einen Höllentrank, mit dem er Den verderben will, der ihm Jone geraubt: sie gehorcht dem Meister, obwohl mit Widerstreben. Nydia tritt auf und verlangt von der Saga einen Liebestrank, um sich Glaukus geneigt zu machen. Auf Arbaces Befehl giebt die Saga ihr jenen Höllentrank, dessen Genuß unheilbaren Wahnsinn und langsamen Tod nach sich zieht. Nydia verläßt den Ort unter der Verkündigung der Saga: „Euch droht ein schreckliches Geschick, — doch in Gefahren wird Venus ihren Freund bewahren." Die Saga räth noch Arbaces, Pompeji zu verlassen, denn „nur wer in Gottes Schutz gebettet, wird an dem Tag des Zorns errettet"; — Arbaces jedoch vertraut den Sternen, die ihm „Freude, Glück und Sieg" anzeigen. — Verwandlung. Glaukus mit Jone und Nydia am Abend: Sang und Tanz. (Chor und Terzett.) Jone verläßt den Ort; Nydia soll Glaukus den Schlaftrunk reichen: sie mischt ihm den Trank der Saga bei. Nachdem Glaukus nur wenig getrunken, bricht sogleich der Wahnsinn bei ihm aus: da er nur von Jone phantasirt, erkennt Nydia, was sie gethan. — Verwandlung. Die Umgebung des Isistempels; Nacht. Arbaces triumphirt, denn „Glaukus hat Gift aus Sclavenhänden und in Verzweiflung Nydia wird enden; nun bleibt nur er, Apäcides vor Allen muß meiner Rache nächstes Opfer fallen:" Apäcides tritt auf, entschlossen, „kühn das letzte Band zu zerreißen, das ihn gekettet an verhaßtes Loos"; Arbaces naht sich ihm heimlich und ersticht ihn. Glaukus tritt auf in Wahnsinnsphantasien und naht sich der Leiche des Apäcides: da macht Arbaces Lärm und bezeichnet den Herbeieilenden Glaukus als Den, der den „Priestermord am Tempelthor" begangen. Glaukus soll zu dem Prätor geführt werden: „dem Löwen sei sein Haupt geweiht!"

Vierter Act. Arbaces allein: wilde Arie. — Verwandlung. Jone und Nydia: Duett. Nydia gesteht Jone ihre Unthat und deren Beweggrund; Jone verzeiht ihr und nennt sie ihre Schwester. Draußen ertönen die Klänge, die das Volk zum Circus rufen: Nydia erinnert sich des dunkeln Trosteswortes der Saga und schöpft Hoffnung für Glaukus. — Verwandlung. Die Arena. Der Centurio ruft Glaukus auf, zu erscheinen „zum Streit mit dem Löwen." Glaukus wird aus einem unterirdischen Gewölbe hervorgezogen: unter den Zuschauern entdeckt er auch Arbaces, dem er flucht. Die Erde bebt. Die Saga tritt auf und fordert die Endigung allen Streites, denn „Pompeji wird dem Untergang geweiht"; sie, die den Mord des Apäcides mit angesehen, verkündet Glaukus Unschuld und Arbaces Verbrechen. Das Volk verlangt, daß Glaukus freigegeben und Arbaces dem Löwen vorgeworfen werde. Nydia erscheint in der Arena und fällt ihrem Gebieter zu Füßen. Es wird Nacht; die Erde bebt, der Donner brüllt. Arbaces springt in die Arena hinab, um Glaukus zu ermorden; Nydia fängt den Todesstreich auf und stirbt; ein Blitzstrahl erschlägt Arbaces. Jone erscheint und sinkt in Glaukus Arme. Der Circus stürzt ein, das Volk ist bereits entflohen, die Saga entführt das liebende Paar: „im Schutz der gotterwählten Christen laßt uns entfliehn zu friedenvollen Küsten." — Verwandlung. Ein unterirdisches Gewölbe: weiße Gestalten (Christen) ziehen unter Chorgesang über die Bühne. — Verwandlung. Unter Trümmern findet sich am Hafen zu den geretteten Christen die Saga mit Glaukus und Jone.

Aus dieser umständlichen Mittheilung der Handlung ist aufs Neue und recht deutlich zu ersehen, wie wenig geeignet ein Romanstoff für die Gestaltung eines guten Drama ist. Der Roman gleichen Titels von Bulwer, nach welchem Dr. Julius Pabst, Bruder des Componisten und Hauslehrer bei dem Intendanten des hiesigen Hoftheaters den Text zur Oper angeblich „frei" gebildet hat, ist nicht nur einer der besten des berühmten englischen Autors, sondern überhaupt einer der besten unter allen Romanen der modernen Literatur; das Buch zur Oper jedoch wird von dem geringsten Fabrikate des geringsten französischen Dramatikers übertroffen — was Verständlichkeit der Handlung und Charakteristik der handelnden Personen anbelangt. Der Textverfasser, von den Wirkungen bestochen, die wir an dem Genre der großen (französischen) Oper erleben mußten, hat etwas dem Aehnliches erstrebt, ohne jedoch die wichtigen dramatischen Principien erkannt zu haben, deren Richtigkeit die Franzosen bei jedem ihrer dramatischen Producte stets aufs Neue bewahrheiten; zur Wahl des Stoffes aber mögen ihn die reizenden Charakterschilderungen Bulwer's und einige effectvolle theatralische Situationen seines Romans bestimmt haben. Man bedarf jedoch neben der genauen Kenntniß des Romans noch recht sehr viel guten Willens, um sich über die Farblosigkeit der Charaktere in der Oper zu täuschen: in der Oper gelangen diese Charaktere in der That zu einer nur sehr mangelhaften Darstellung, und zu einem allein durch Kenntniß des Romans vermittelten Verständniß der Handlung d. i. der Bedeutung und gegenseitigen Beziehung der gebotenen Situationen, gehört wahrlich mehr guter Wille, als wir aufzuwenden haben, obschon wir uns des besten Willens rühmen. Veränderungsvorschläge für eine Sache, an welcher Aenderungen nicht viel bessern würden, weil sie auf einer falschen Basis ruht, wird man hier nicht erwarten; zu Nutz und Frommen derjenigen Menschheit, die den Trieb

fühlt, die Augen endlich vom Papiere zu erheben und auf die Wirklichkeit zu richten, mögen im Nachfolgenden jedoch einige Erscheinungen erwähnt sein, die als Folgen jener oben erwähnten wichtigen dramatischen Principien der Franzosen betrachtet werden müssen. Wer die Franzosen nachahmt, sollte vor allen Dingen ihre Vollkommenheiten acceptiren: vollkommen aber, wenigstens relativ vollkommen sind ihre dramatischen Formen.

Die Einheit der Scene während eines Actes, d. h. während eines abgeschlossenen einzelnen Theiles des großen dramatischen Ganzen, ist bei den Franzosen kein Zufall, sondern eine Anforderung aus der Natur der Sache d. h. aus der gesunden Ansicht von dieser Sache erwachsen.

Diese Einheit der Scene wird zur Mehrheit nur unter ganz besonderen Umständen, in ganz bestimmten Fällen. In „Robert der Teufel" und den „Hugenotten" ist die Einheit der Scene noch ziemlich streng überall aufrecht erhalten; nur im 3ten Acte jener und im 5ten Acte dieser Oper wechselt die Scene, beide Male aber wird der Zuschauer auf diesen Wechsel schon im Voraus aufmerksam gemacht: er weiß, daß Robert gegangen ist, den Zweig zu brechen, noch ehe die Verwandlung der Scene ihm den Ort zeigt, an dem dies geschehen soll, — er erfährt, daß Raoul mit seinen Brüdern sterben will, schon in der Ballscene der Hugenotten. Deshalb fühlt er sich auch sogleich heimisch am neuen Orte d. h. nach Verwandlung der Scene. So verrückten Anforderungen Scribe bei Anfertigung der Librettos für Meyerbeer auch nachgegeben haben mag, so hat er doch seine gesunde Ansicht von den dramatischen Formen niemals gänzlich verläugnen können: diese Formen aber sind es ja eben, welche auch dem elendsten Inhalte zu einiger Wirkung verhelfen. Selbst im famosen „Propheten" erkennen wir die Principien wieder, deren eben gedacht wurde. Der oben erwähnte Zusammenhang der verschiedenen Scenen eines Actes findet sich hier vor im 4ten und im 5ten Acte; der 3te Act aber enthält gar 3 Hauptscenen, von denen jedoch — wohlgemerkt — die mittlere (die Trinkscene) nur eingeschoben ist, während die letzte den nämlichen Schauplatz erhält, den schon die erste aufzeigte.

Wer das Theater blos aus Büchern und Opernpartituren kennt, wird allerdings geneigt sein, den eben angeführten Einzelheiten einen nur untergeordneten Werth beizumessen, und doch beruht die Verständlichkeit einer dramatischen Handlung zuerst auf diesen scenischen Rücksichtnahmen, sodann natürlich aber auch auf der nothwendigen Folge derselben, nämlich: daß auf der einigen oder bedingungsweise verwandelten Scene nun auch etwas geschehe, ein wesentliches Stück Handlung sich abwickle, und zwar ein Stück Handlung, das aus den Gesinnungen der handelnden Personen sich vollkommen rechtfertigt. Was soll man nun aber zu einem Acte wie der vierte der vorliegenden Oper sagen, wo zuerst Arbaces eine Arie singt — man weiß nicht recht warum, dann nach einer Verwandlung Jone und Lydia ein Duett singen — man weiß nicht recht warum, hierauf nach einer neuen Verwandlung die Zuschauer vergeblich einen Löwenkampf erwarten, endlich aber nach dem Hauptknalleffecte der Oper noch einen Zug weißgekleideter Gestalten und einen Kirchenchor: „Heil den Begnadeten, blutig Gebadeten, Sünden-Entladeten, fröhlich Genesenen, selig Erlesenen" erdulden müssen? — Was soll man zu den unabsehbaren Strecken sagen, welche sich zwischen dem Anfange des ersten Actes, wo Glaukus Jone retten will und dem Ende des zweiten Actes, wo dies endlich geschieht, in Gestalt von Duetten, Arien und Liedern ohne allen dramatischen Zweck ausdehnen? Was soll man — — — doch genug der Fragen! Es läßt sich eben nichts Anderes sagen, als: macht um Gottes Willen doch nur endlich einmal die Augen auf, damit ihr selber seht, daß das, was ihr mit leidlicher Intelligenz und gutem Willen da und dort aus Büchern zusammenträgt, und in Verse bringt, an und für sich recht gut und schön sein mag, nur aber kein Drama ist. Die Kritik verlangt gewiß nicht zu viel, wenn sie fordert, daß der Künstler der heutigen Zeit auf ihrer eigenen Höhe stehe, d. h. vollständig kenne und übersehe, was Alles bereits vorhanden ist; daß er dann aber auch, wenn er in Ermangelung eigner Produktivität etwas Neues nicht zu bieten vermag, wenigstens den besten Mustern nacharbeite.

Der Textverfasser darf sich nicht beklagen, daß ihm hier Unrecht geschehen sei, da er mit seinem eigenen Maaßstabe gemessen worden, dem der großen (französischen) Oper, die unser Ideal bekanntlich nicht ist. Es hat derselbe zunächst nur das Verdienst, einen Stoff gewählt zu haben, der nicht unsittlich ist und von richtiger Erkenntniß des Schönen zeugt. Da dieser Stoff aber einer wirksamen dramatischen Behandlung schon seiner Natur nach widerstrebte und übrigens die ganze angebliche „Freiheit" in der Benutzung des Bulwer'schen Romans der Hauptsache nach nur in Weglassungen besteht, so hebt jenes Verdienst sich von selber wieder auf. Wie anders hat z. B. Wagner in seinem „Rienzi" verfahren, dessen Text auch „frei nach einem Bulwer'schen Romane" verfaßt ist, aus diesem Romane allerdings aber nur die wenigen Hauptpersonen und die mit dem Helden und seinem Schicksale verknüpfte Idee des Ganzen, keineswegs eine Reihenfolge von fertigen Situationen auf das Theater überträgt.

Es kann nun auf die Musik der Oper übergegangen werden.

(Schluß folgt.)

Bücher, Zeitschriften.

Fr. Bollens, Der deutsche Choralgesang der katholischen Kirche. — Tübingen, Laub, 1851. Preis 25 Ngr.

Diese Schrift ist polemisch, und eines der vielen Zeugnisse, welchen Aufschwung seit den letzten Jahren die römische Kirche nimmt, um das Verlorene wieder zu finden. Wir sind dem Verf. auf demselben Gebiete schon mehrmals, vorzüglich in Zeitschriften, begegnet. Gern würden wir auf diesem Gebiete die Antwort einem Größeren oder einem Kundigeren überlassen, theils weil die ganze christliche Kirche heute der Versöhnung, nicht neuen Haders bedürftig ist, theils weil eine gründliche Antwort nur auf wissenschaftlichem, nicht auf journalistischem Wege möglich ist. Zu dem haben gründliche Geschichtsforscher beider Religionspartein aus beiderseitigen Quellen längst erledigt, was Hr. Bollens noch bekämpft, und der innerste Drang der Zeit ist eher irenisch als polemisch. Also nur für diejenigen, die es angeht, eine leichtere Antwort, die sich bemüht, in Zeitungskürze zusammen zu fassen, was hier Polemisches vorliegt, dabei aber der Irenik nicht vergessen wird.

Einige Vorurtheile der Protestanten werden an verschiedenen Stellen gebührend gezüchtigt, andere erdichtet, um sie unnütz auszuschelten. Zwar sagt der Verf. S. 3, er wolle die protestantische Kirche nicht beleidigen; desto heftiger bezüchtigt er dagegen einzelne Personen der „Verläumdung, Verdächtigung, Verunglimpfung" rc. (S. 2—4). Solche Worte gegen Winterfeld und Wackernagel gerichtet, sollten uns ohne Weiteres aller Antwort überheben, da diese beiden Männer über eines Bollens Angriffen erhaben sind. Aber mancher Unerfahrene läßt sich hinreißen, so dreist gesprochenen und gar gedruckten Worten Glauben zu schenken. Diesen sei gesagt, daß über die Zeit der Reformation und über den Zustand des katholischen Gesanges bei Winterfeld und Wackernagel die katholischen Quellen eben so wohl zu Rathe gezogen, ja zu Beweisstellen wörtlich angeführt sind. Keiner von diesen beiden hat auch gesagt, daß Luther der Gründer des deutschen Kirchengesanges sei, etwa in dem Sinne, als wenn so etwas ein einzelner Mensch willkürlich erfinden und machen könnte; sondern sie haben gesagt und bewiesen, daß die Reformatoren und Luther zuerst, den Gesang in der Volkssprache als Haupttheil des Gottesdienstes feststellten, wozu sie theils frei gedichtete, theils aus den Psalmen oder altkirchlichem Gesange übersetzte, theils bereits vorhandene geistliche Volkslieder nahmen. So stehet zu lesen in den sehr bekannten Büchern von Winterfeld und Wackernagel.

Daß aber der Gesang der Gemeinde in der katholischen Kirche nicht ein selbstständiger Theil des Gottesdienstes ist, beweist der Umstand, daß bis auf den heutigen Tag in Portugal, Spanien, Italien die katholische Gemeinde nicht in der Kirche Lieder singt, in Deutschland nicht überall, sondern nur da, wo evangelisches Leben die katholischen Gemeinden berührt hat. In Italien ist seit dem 30jährigen Kriege der Gemeindegesang in der Kirche verboten. Weiß Hr. Bollens von diesem Allem das Gegentheil, so zeige ers und bringe Beweise: denn er wird schwerlich durchsetzen können, daß man seinem Worte ohne Quellenbeweise mehr glaube als bewährten beiderseitig anerkannten Forschern mit Quellenbeweisen.

Welcher närrische Mensch hat den Hrn. Bollens erzählt, es sei „allgemeiner Glaube unter den Protestanten", daß Luther der erste Bibelübersetzer gewesen? (S. 2). Vielleicht derselbe, der ihm erzählt hat, man glaube, es habe vor Luther gar kein deutscher Kirchengesang existirt. Ungebildete Leute wissen manches halb, das ist richtig; so z. B. in Unter-Italien glaubt der gemeine Mann, daß die Lutheraner nicht an Gott glaubten, daß sie kleine Kinder schlachten, daß sie keine christliche Ehe führen u. s. w. Aber ist das nun Gegenstand wissenschaftlicher Besprechungen? da jeder Gebildete das Gegentheil weiß? Wir Lutheraner wissen recht gut, was wir an Luther haben, der ein Mensch war, kein Heiliger, aber ein theurer Mann voll Glaubensfeuer, der mindestens so viel Recht hatte, auf den damaligen Zustand Roms zu schelten, wie Hr. Bollens auf die Dummheit der evangelischen Geschichtsschreiber. Was kommt denn bei solcher Polemik Gutes heraus, wenn z. B. ein englischer Puritaner geschichtlich nachweist, daß an römischen Altären mehrmals durch Priester im Abendmahl ihre Beichtkinder vergiftet seien, solches aber an protestantischen Altären nirgend geschehen? — Wir verschmähen diese Art Polemik, weisen sie aber mit gleicher Strenge ab, wo sie uns trifft.

Leider ist das Buch durchweg in diesem leidenschaftlichen Tone geschrieben, so daß das Gute, was es etwa an geschichtlicher Darstellung enthält, hierdurch erheblich an Wirkung verliert. Bollens theilt die altdeutschen Kirchenlieder mit, die auch unsere Liederhistoriker als Vermächtniß der alten Mutterkirche dank-

bar verehren, und niemals abgeleugnet haben, wenn sie freilich der Wahrheit gemäß behaupteten, daß der Gemeindegesang als integrirender Theil des Cultus der römischen Kirche nicht eigenthümlich sei. Wenn anders, wie kommt es denn, daß der berühmte Jesuit Bellarmin den Abfall vieler Seelen von Rom beklagt, welchen die schönen Kirchenlieder der Ketzer bewirkt hätten, und zugleich den Rath giebt, man solle es ihnen nachthun, und gleicherweise die Gemeinde singen lassen?

Auch die Zornlieder Luthers, der vor Pabst, Antichrist und Türken warnt, sind mindestens nicht schlimmer als die Schandlieder Murners, der für Rom arbeitete, seit ihn Luther zurück gewiesen, dessen ältestes Werk de captivitate babylonica Murner noch ins Deutsche übersetzt hatte. Die Polemik jener Zeit ist vergangen; das Tridentinum setzt den Grenzstein, indem es jede nicht römische Meinung mit dem anathema belegt; was ist also da noch zu streiten?

Wenden wir uns der Gegenwart zu, wo andrer Streit erwacht ist, und die Treuen aller Bekenntnisse sich die Hand reichen, um den Untreuen, die Gottes Wort leugnen, den Rationalisten und Destructiven aller Bekenntnisse entgegen zu treten. In diesem Kampf der Treue wider die Untreue ist auch die Sehnsucht nach edlerer Liturgie erwacht, und die Herstellung des Gemeindegesanges, von Evangelischen ausgehend, hat zehn Jahre später auch den Katholiken ein theures Gut geschienen, das gewonnen werden müsse. Hier ist ein Feld des Kampfes um geistige Güter, der zu versöhnlicher Herstellung, zu christlicher Duldung und Näherung führen mag. Die Haupterscheinungen des religiösen Lebens sind ohnehin seit 300 Jahren den beiden geschiedenen Kirchen gemein, sowohl die Orthodoxie des 17ten als der Rationalismus des 18ten Jahrhunderts, so auch die flache Verweltlichung, deren Hr. Bollens S. 100—104 gedenkt, die zum Theil noch heute in Neapel und Palermo fortbesteht, wo man auf der Orgel Freischütz-Arien hört. Aber auch dieser Schuld sind wir ebenfalls theilhaftig, und leider haben wir nichtsnutzige Organisten, die nichts von Bach wissen. Wie sehr aber innerlich eine Näherung vorbereitet ist, beweist unter vielen anderen auch der Umstand, daß vor fünf Jahren Händels Messias in Rom eine weit allgemeinere Begeisterung hervorgerufen hat als Palestrinas Stabat Mater. Werfen wir uns also nicht gegenseitig unsere Schwächen vor: der Protestant freut sich, wo er Gutes von Rom entlehnt, von Luthers Zeiten bis heute; und will der Katholik ein Gleiches nicht zugestehen, — wir zürnen darum nicht: die Geschichte spreche das Gericht.

Arbeiten wir aber gemeinsam an dem Werke der Erhebung, so dürfen wir eine wahre Erneuung kirchlichen Lebens hoffen. Diese wird durch solche Streitschriften nicht gefördert. Die Einzelheiten der Bollens'schen Schrift gehen wir deshalb nicht durch, weil sie dem Geschichtsforscher nichts Neues bieten, sondern vorzüglich wieder bringen, was die evangelische Hymnologie seit 100 Jahren bis auf Winterfeld bereits dargelegt und mit geschichtlichen Beweisen ausgeführt hat. Aehnlicher Weise ist das Beste, was der gelehrte Möhler in seiner „Symbolik" über beide Kirchen sagt, aus protestantischen Geschichtschreibern entlehnt. — Dieses war ein scharfes Wort der Abwehr, aber ein nothwendiges. Möchten wir bald ein Wort des Friedens, der Einigung auch von dorther vernehmen, das dem Brudergruß von Winterfeld, Hagenbach, Gelzer, Neander u. A. christliche Antwort gebe!

Emden, den 20sten August 1851.

Dr. Eduard Krüger.

Berliner Musik-Zeitung Echo, Redacteur E. Kossak. Erster Jahrgang. — Berlin, Schlesinger. Pränumerat.-Preis mit Prämie von Musikalien 2½ Thlr.

Diese musikalische Zeitung erscheint seit Januar dieses Jahres. Der Name des Redacteurs hat einen guten Klang. In kurzer und treffender Weise, die etwas lakonisch stechend gehalten ist, setzt er in dem Präludium, welches er der ersten Nummer voranschickt, die Gründe auseinander, die ihn zur Herausgabe dieser Musik-Zeitung bewogen. Der Name „Echo" sei gewählt worden, „um die unermüdliche Bereitwilligkeit anzudeuten, allem klangvoll Lebendigen eine rasche Antwort zu geben." Das muß freilich jede musikalische Zeitschrift, wenn sie anders das Interesse der Leser rege erhalten will. Wenn er aber gegen das Ende seines Präludiums sagt, daß er mit seinen Genossen einen Bund bilden wolle, ohne „Sonderbündler" zu werden, so wird ihm die Ausführung dieses Grundsatzes um so mehr zur Ehre gereichen, als gerade das Eliquen-Wesen unserer Kunst am meisten in einer blüthenvollen Entwickelung, ihrer praktischen Thätigkeit schadet. Der geehrte Redacteur des „Echo" wird gerade in Berlin Stoff genug zum Bekämpfen der Cliquen-Wirthschaft auffinden, womit aber nicht gesagt sein soll, daß sie nicht auch anderwärts ihr Unwesen treibe. Beispiele in neuerer Zeit von einer gewissen Seite her, die nicht verfehlt bei jeder Gelegenheit Ausfälle zu machen auf gewisse Persönlichkeiten, die sie entweder nicht versteht oder nur beseitigt wissen möchte, weil dieselben das reine Interesse der fortschreitenden Kunst im Auge habend, der Richtung entgegenstehen, die gerade als eine alleinseligmachende geltend gemacht werden soll, — diese Beispiele liegen sehr nahe und zeigen nur zu deutlich das Verderbliche des Cliquen-We-

sens. So viel wir aus den 26 uns vorliegenden Nummern ersehen haben, halten sich diese Blätter auf einem freien Standpunkt und bestätigen das, was am Schlusse des Präludiums gesagt wird: wenig versprochen, aber mehr erfüllen. Sie geben abhandelnde Artikel, Berichte über die neuesten Erscheinungen in der Kunstwelt, die in einer gedrängten Sprache immer nur das Wesentliche hervorhebt. Die Kritik nimmt nur einen kleinen Raum in Anspruch und giebt in kurzen Umrissen dem Leser ein Bild; nur bisweilen wird auf eine Detailsbesprechung eingegangen. Möge der geehrte Redacteur fortfahren mit derselben Unerbittlichkeit, mit welcher er früher der Rellstab'schen After-Kritik ein Ende machte, die Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunst zu besprechen, das Mittelmäßige nicht beschönigen und das Hohle, Wahrheitslose schonungslos aufdecken. Nur mit Ausschneiden und Ausbrennen wird ein fauler Fleck im Fleische geheilt. Neben der Wochenschau sind vorzüglich die Kunstnachrichten von großer Ausdehnung. Sie halten sich demungeachtet wählerisch und bestreben sich immer das Neueste in aller Frische zu bringen. Trotz ihres Umfanges sind sie jedoch nicht zu breit ausgedehnt, sie geben in zweckentsprechender Bündigkeit immer nur das, was zunächst jeden Kunstfreund interessiren wird. Außerdem sind noch die allwöchentlichen Musikaufführungen in Berlin, die Opernvorstellungen und die Uebungen und Aufführungen der Singakademie beigefügt.

Em. Klitzsch.

Ein Sonntag bei einem deutschen Künstler in London,

während der Saison 1851.

Wie sehr der echte deutsche Künstler in London friert, trotz des bedeckten Himmels und einer schwülen Luft von zwanzig Graden, und wie gerne er scheidend den soliden Ueberrock der vaterländischen Gemüthlichkeit fester zuknöpft, wenn er das handwerksmäßige, krämerhafte Treiben der Londoner Künstlerwelt beobachtet hat, — dies kann nur der begreifen, der sich eine hinreichende Zeit in dem herzlosen, egoistischen Gewühle der Weltstadt bewegen mußte. — In London darf man keine Reflexionen über die Kunst machen; man darf nicht fragen: Was ist die Kunst? — Wozu ist sie uns gegeben? — Was haben wir für Vergnügen und Freude von ihr zu erwarten? — Gott bewahre! — Hier wird anders gefragt; hier werden Geschäft'chens gemacht; hier wird spekulirt, kalkulirt, charmuzirt und intriguirt, wie man einen Andern übervortheilen kann, und wie man die Goldstücke aus andern Taschen in seine eigenen prakticirt. Auf welche Weise dies geschieht, ist ganz einerlei; der Zweck heiligt die Mittel, und wenn die letzteren nur nicht zum Hängen führen, so ist die Sache schon gut. Wer es einmal dahin gebracht hat, aus der Kunst ein Geschäft zu machen, der hat gewonnenes Spiel, und die Engländer, oder vielmehr die englischen Künstler, sind beinahe ohne Ausnahme Leute dieses Gelichters. Die Deutschen und die andern Ausländer qualificiren sich aber größtentheils nach und nach auch zu demselben Treiben, und man findet höchst selten Einen, der Farbe hält, wenn er längere Zeit in London gelebt hat. Tief gemüthliche Leute der Kunst, denen sie am Herzen und im Herzen liegt, halten dort selten aus, oder sie fühlen sich meistens unglücklich, wenn sie gezwungen sind zu bleiben.

All' dieser Kram und dieses geschäftsmäßige Betreiben der Kunst und namentlich der Musik macht nun auch, daß die reichen und bemittelten Engländer weit weniger Interesse wie sonst an derselben nehmen, sie schlechter honoriren, und ihr Geld zu etwas Anderem verwenden. Früher hatten sie einen heiligen Respect vor der Gottesgabe; sie betrachteten solche als eine von den wenigen Eigenschaften, welche ihnen vorenthalten waren, und gaben stumm und bewundernd ihre Pfunde in den Säckel der Musensöhne. Das ist jetzt anders, und die goldenen Zeiten sind vorbei für den Künstler in London, (gelinde Ausnahmen ausgenommen). —

Doch Alles, was hier gesagt wurde, ist eigentlich schon hinlänglich bekannt, darum wendet sich der Schreiber dieses zu dem Zwecke seiner gegenwärtigen Correspondenz, wozu ihm der Stoff von einem Freunde mitgetheilt wurde:

Ein deutscher Virtuose, bekannt und geachtet in seinem Vaterlande, reist im Frühjahr vor Eröffnung der weltberühmten Industrie-Ausstellung nach London. Er ist mit Empfehlungen hinlänglich versehen, hat sogar schon feste Engagements in seinem porte-feuille, und giebt sich deshalb den fröhlichen Hoffnungen hin, daß sein Aufenthalt in der Millionen-Stadt sowohl in Kunstbeziehung als auch in anderer Hinsicht belohnend für ihn ausfallen wird. —

Mit Eifer und Aufopferung wirft er sich in den Strudel der Kunstgewässer, welche von allen Theilen der Musik machenden Erde in dem Bassin von London zusammengeströmt sind. Er ringt, schafft und sorgt, und unterzieht sich mit Resignation den tausenden von kleinen Geschäften, Besorgungen, empfehlenden Besuchen, &c. &c. Er weiß, daß dies nothwendig ist, und ob ihm gleich jeder derartige Schritt einen Stoß auf sein Gemüth versetzt, so stärkt er sich doch stets mit dem Spruch: conditio sine qua non, und

verschluckt jede unangenehm schmeckende Pille mit der edelsten Selbstverläugnung. — So rudert und schwimmt er eine Zeit lang fort; er erhält Anerkennung und auch Vortheile; man spricht von ihm, erkennt seine Vorzüglichkeit an und macht ihm Complimente; er aber fühlt sich dennoch nicht sehr angenehm berührt und befriedigt bei allen diesen Erfolgen. Er hat die Erfahrung gemacht, daß so Vieles Maske ist, und merkt überdies auch, daß die Albions-Söhne weit entfernt sind, die Kunst zu begreifen; er sieht, wie das Elendeste Glück macht, und wie das Bessere, auf Gefühl und höhere Auffassung Gegründete beinahe unbemerkt vorübergeht. Das Alles ekelt ihn an; er ist London-müde, und wünscht sich zurück ins Vaterland, wo er besser verstanden und wo die Kunst doch mehr um ihrer selbst willen geschätzt wird. —

Da erhält er durch die Penny-Post an einem Sonnabend-Mittag eine Einladung für den folgenden Tag von einem Landsmanne, den er bei seiner Ankunft in London zwar schon begrüßt, dessen mehrmalige Einladungen er aber bis jetzt unberücksichtigt gelassen hatte. Er entschließt sich, diese Einladung anzunehmen; erstens, um nicht indiskret für so viele Aufmerksamkeit zu erscheinen, und weil ihm dadurch auch eine Beschäftigung und Unterhaltung für den Sonntag, für einen Lond'ner Sonntag, — für einen trüben Lond'ner Sonntag, (welches große Glück!) zu Theil wird. Er kutschirt also des anderen Tages im Sonntagsstaate und mit den unvermeidlichen weißen Glacé-Handschuhen bewaffnet, in einem zweirädrigen Schnell-Cabriolet dem etwas entfernten Stadttheile zu, wo sein Landsmann wohnt, schwört aber während der Fahrt durch die ausgestorbenen Londoner Straßen, daß dies gewiß die letzte Pönitenz sein soll, welche er sich auferlegt; er ordnet in Gedanken schon seine Heimreise, träumt sich bereits an die Ufer des Rheins, und genießt im Vorgefühle so manche Annehmlichkeit seines Vaterlandes. Als der Kutscher etwas unsanft um eine Straßenecke gebogen hatte, erwacht er (d. h. der Künstler) aus seinem patriotischen Wonnetaumel, und sieht durch die nebelbelegten Glasscheiben des Wagens, daß er sein Ziel erreicht hat. Der Schnell-Karren hält bald an der rechten Seite der Straße, und blumenbestellte Fenster (die einzigen derartigen in der ganzen Straße, — eine gute Vorbedeutung!) treten vor sein Auge. Der Kutscher wird bezahlt und entlassen und darauf der Thürklöpfel Eintritt verlangend und gentlemanartig, d. h. in möglichst schnellen trillerartigen Bewegungen geschwungen. Nach ziemlich langem Warten öffnet sich die Pforte und es erscheint ein reinliches Dienstmädchen. Is Mr. ...... at home? — Jes, Sir, he is at home! — Aber kaum hat der saubere dienstbare Geist Miene gemacht, sich zu entfernen und den Gast zu melden, so erscheint der Herr des Hauses selbst, durch den etwas kräftig ausgesprochenen Namen aus seiner Zeitungslektüre aufgeschreckt, wovon die noch in der Hand befindliche ellengroße Times Beweise giebt. Er empfängt den Eingeladenen mit deutscher Herzlichkeit und wohlthuender Natürlichkeit, führt ihn in den parlour des Hauses ein und präsentirt ihn dort seiner jungen, wunderhübschen Frau, welche ein Kind in den Armen hält, auf dessen Gesicht die Züge des Vaters eingeprägt sind. Auch hier wird er freundlich begrüßt, zwar in französischer Sprache, aber dennoch mit der natürlichsten Herzlichkeit. Dies Alles macht nun schon einen wohlthuenden Eindruck auf unsern deutschen Apollosohn, und er geht mit lange entbehrter Ungezwungenheit in das eingeleitete Gespräch über Kunst und das Treiben der Weltstadt ein. Seine Ansichten, welche er während seines Aufenthalts daselbst gewonnen hat, werden ihm hier bestätigt; es wird ihm ganz klar auseinandergesetzt, daß von einer wahren Pflege der Kunst bei den Engländern keine Rede ist, daß sie unsere Kunst und die gefühlte, empfindungsvolle Seite derselben nicht kapiren, daß mit einem Worte nur das Technische und eine gewisse sentimentale, outrirte Ueberschwenglichkeitsmanier bei ihnen Glück macht. (Unwillkürlich hörte er bei diesen Auseinandersetzungen einige deutschen Melodien rückerinnernd in seinem Ohr erklingen, wie er sie verballhornt in mehreren Concerten zu kosten bekommen hatte; er gedachte der Adelaïde von Beethoven, welche ihm wie eine italienische Romanze vorgewimmert worden war; er hörte das „Alpenhorn" von Proch, das ein Englishman sans façon mit englischem Texte: „from the alp the horn resounding!!" gegrunzt hatte rc. rc.)

„Aber (fragte der Eingeladene) was konnte Sie selbst bei diesem Verhältniß so lange in England festhalten, und was kann überhaupt den echten Künstler bestimmen, an einem Ort sein ständiges Domicil aufzuschlagen, wo er so wenig Anklang für das Wahre und Höhere in der Kunst findet?"

Der Gastfreund antwortete: „Das Hauptsächlichste, was sich darauf sagen läßt, ist, daß allein die Hoffnung, baldigst eine vollständige Selbstständigkeit hinsichtlich des materiellen Lebens zu erhalten, die meisten Künstler von Talent an Albion fesselt. Diese Selbstständigkeit ist sehr schwer im deutschen Vaterlande zu erringen und ist doch äußerst schätzenswerth. Außerdem läßt sich nicht leugnen, daß man in manchen Hinsichten nicht so viel entbehrt, wenn man einmal in den Familienkreisen der Engländer eingebürgert ist; denn sie sind dann zuthulich, freundlich, und setzen das vollste Vertrauen in den Geprüften. Bildet man sich dann noch einen kleinen Kreis von Besseren, was man allenthalben kann, und macht

man zuweilen einen Besuch in Deutschland zur Stärkung seiner Kräfte, so läßt sich's am Ende schon aushalten. — Auf diese Weise treibe ich's z. B. — Ganz jung aus dem Vaterhause in die Welt geworfen, habe ich meinen eigenen Kräften meine Stellung und die Gründung meines häuslichen Glückes zu verdanken. Ich bin zwar sehr angestrengt und muß manchmal über meine Kräfte thätig sein, allein es bleibt mir dennoch Zeit, um hin und wieder etwas in der Composition zu liefern, und den Söhnen old Englands in den hiesigen Blättern tüchtig die Meinung zu sagen. Außerdem stehe ich in Correspondenz mit den auswärtigen musikalischen Zeitungen und namentlich mit jenen meines Vaterlandes. Kommt nun der siebente Tag der Woche, den Gott ja zur Ruhe und zur Erholung bestellt hat, dann kehrt die Freude in mein Haus ein; ich lade mir Gäste, welche mich verstehen und mit welchen ich ein vernünftig' Wort über die Kunst und ihre Verhältnisse wechseln kann; wir unterhalten uns auf's Beste, musiziren, trinken ein Glas echten Rheinwein zusammen, und machen in der Regel zuletzt sogar noch ein Tänzchen. So vergeht der Tag auf die angenehmste Weise, man stärkt sich für die neuen bevorstehenden Strapatzen und vergißt in dem Kreise gemüthlicher, befreundeter Menschen das englische Leben, das allerdings auf die gewöhnliche Weise bei einem Deutschen manchmal leicht bis zum Selbstmorde führen kann. — Finden Sie nun das Alles auch Ihrerseits in unserer heutigen Gesellschaft, so wird mir dies eine große Freude machen und ich werde stolz darauf sein, mein Schärflein zu Ihrem Vergnügen in London beigetragen zu haben." —

Und es kam so. Ich amüsirte mich auf die köstlichste Weise, und vergaß wirklich in diesem Hause alle Pläne, welche ich schon wegen der Heimreise ausgeheckt hatte. Mit 3—4 andern deutschen Künstlern wurde zu Mittag gegessen; es herrschte dabei die froheste Laune, und die freundliche Hausfrau machte mit seltener Liebenswürdigkeit die Honneurs. Man besprach die Neuigkeiten und machte seine Bemerkungen in humoristischer Weise dazu; der Glaspallast und alles Andere, was die diesjährige grandiose Saison an Concerten, Theatervorstellungen ꝛc. bot, wurde dabei natürlich nicht vergessen. — Nach Tische sammelten sich nach und nach etwa 20 Personen verschiedenen Geschlechts, meistens Deutsche, aber auch Franzosen und Engländer. Auch in diesem ausgedehnteren Kreise herrschte gemüthliche, ungezwungene Unterhaltung, und man sah es den Leutchen an, daß sie sich hier recht wohl fühlten. Es wurde nun musicirt und von jeder Seite eben das geboten, was gerade passend war. Ich hörte Singen, Clavierspielen und auch mitunter Vorträge auf andern Instrumenten, und hatte Gelegenheit, die meisten besseren auswärtigen Talente zu bewundern. So trieb man die Unterhaltung fort bis gegen die elfte Stunde, wo dann, um dem heißen Verlangen der jüngeren Generation zu genügen, ein Tanz arrangirt und damit um Mitternacht, oder vielleicht auch noch etwas später das Vergnügen geschlossen wurde. —

Ich verabschiedete mich mit den dankbarsten Gefühlen bei dem freundlichen Wirth und seiner Frau, ging bei dem herrlichsten Mondscheine und in frohester Laune durch den Hyde-Park mit noch einigen Landsleuten nach Hause, und denke jetzt in der Heimath mit anerkennender Rückerinnerung an den herrlichen Sonntag, welchen ich damals in London verlebt habe.

Der deutsche Künstler aber, durch welchen mir diese Freude zu Theil wurde, und den ich nicht verschweigen darf, nennt sich — **Ferdinand Präger!**

D., Ende Juli 1851. **Volker.**

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frl. **Zerr** ist von ihrer Londoner Reise nach Wien zurückgekehrt. Sie hat indeß, seit sie in London in einem Concert zum Besten des Fonds ungarischer Flüchtlinge mitwirkte, das Prädicat als k. k. österreichische Kammersängerin verloren.

Mad. **Lagrange** ist in Wien bleibend engagirt.

Vermischtes.

Thalberg's Oper „Florinda" wird für die nächste italienische Staggione zur Aufführung in Wien vorbereitet.

Auf der Kroll'schen Bühne in Berlin wurde vor Kurzem **Mehul's** Operette „Je toller je besser" mit dem entschiedensten Beifall gegeben; von der Oper „Jacob und seine Söhne" meldeten wir dies vor Kurzem von Frankfurt aus; auch in Paris wird das letztgenannte Werk wieder einstudirt.

In Berlin fand vor Kurzem eine Prüfung der Zöglinge der Orchesterschule des Concertmeisters **Hubert Ries** Statt.

In Königsberg wurde von der zurückgekehrten Operngesellschaft bei der Anwesenheit des Königs von Preußen **Mozart's** Entführung gegeben.

Am 18ten August wurde die Oper „Casilda" vom **Herzog von Coburg** zum ersten Male im Kärntnerthortheater in Wien aufgeführt, und fand beifällige Aufnahme. Die besten Kräfte waren bei der Ausführung beschäftigt, Frl. Wildauer, die HH. Ander und Staudigl, Frl. Liebhart und Hr. Leithner. —

Leipzig. Hr. F. Neumann, erster Lehrer an der Musik-Bildungsanstalt von J. Proksch in Prag, war einige Tage hier anwesend, um sich mit den hiesigen musikalischen Zuständen bekannt zu machen. Wir erhielten durch ihn die Programme der Anfang dieses Monats stattgefundenen öffentlichen Prüfung der Schüler und Schülerinnen dieser Anstalt, und waren sehr erfreut, darin eine von der gewöhnlichen abrichtenden Weise sehr verschiedene Unterrichtsmethode zu finden. Der Hauptgegenstand des Unterrichts ist Pianofortespiel, aber er beschränkt sich nicht allein darauf, im Gegentheil, um den Schüler wirklich musikalisch zu bilden, ist derselbe ein umfassenderer, und erstreckt sich theoretisch und praktisch auf andere Zweige. Auch die Probearbeit einer Schülerin lernten wir kennen, und fanden die Arbeit bei dem jugendlichen Alter der Verfasserin recht lobenswerth. — — Die Stelle des Hrn. F. Böhme an unserem Conservatorium ist durch Frau Fanny Schäfer, auf die wir gleich bei ihrer Ankunft in Leipzig und wiederholt aufmerksam machten, besetzt worden. — So eben ist der dritte Theil des Catalogs des Leihinstituts für Musik von C. A. Klemm erschienen, und damit das Ganze beendet. Dieser dritte Theil umfaßt 5729 Nummer, und es erhellt hieraus die Reichhaltigkeit der Sammlung. Die ganze Bibliothek umfaßt 24,144 Nummern.

Druckfehler-Berichtigungen. Nr. 8, S. 76, Sp. 1, Z. 4 v. u. lies fast statt fest. S. 84, Sp. 2, Z. 10 v. o. l. L. Friedrich Witt, st. L. Friedrich, Werk 4.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Theatermusik.

Arrangements.

Odeon. Gesänge berühmter Meister, herausgegeben von Carl Klage. Nr. 7 a. Ave aus der Oper: Ezio. Nr. 7 b. Händel, Cavatine aus der Oper: Rodelinda. Nr. 8. Carchi, Scene und Rondo. Berlin, Damköhler. Nr. 7 a. u. b. 15 Sgr. Nr. 8. 12½ Sgr.

Die trefflichen Bearbeitungen dieser Gesänge bedürfen keiner weiteren Empfehlung, desgleichen ist es unnöthig über die Auswahl der Gesänge ein Wort zu verlieren, da die Namen der Componisten schon deutlich genug sprechen, was man zu erwarten hat.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Fr. Schubert's nachgelassene musikalische Dichtungen für Gesang und Pianoforte. 49ste und 50ste Lieferung. Wien, Diabelli. à 45 Kr.

Instructives.

Für Violine.

C. Henning, Op. 25. Kleine Virtuosenschule. 24 Uebungen. Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr. netto.

Sehr praktisch und instructiv geschriebene Studien, Schülern und Lehrern sehr zu empfehlen, um so mehr, als in diesem Heftchen der systematische Fortschritt genau und sorgfältig berücksichtigt ist.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

St. Heller, Op. 76. Capriccio über Motive aus dem Liederspiel: Heimkehr aus der Fremde, von Fel. Mendelssohn-Bartholdy, für das Pianoforte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Ein gutes Tonstück, reich an Musik und originellen Wendungen. Ist ziemlich brillant geschrieben, und Spielern höherer Schwierigkeit als vorzügliche Novität zu empfehlen.

F. X. Chwatal, Op. 99. Tarantelle pour le Piano. Magdeburg, Heinrichshofen. 17½ Sgr.

— — —, Im Mondenschein. Nr. 1. Sehnsucht nach der Heimath, Nr. 2. Viel tausend Grüße, Nr. 3. Ständchen, für das Pianoforte. Ebend. Jede Nr. 8 Sgr. Compl. in 1 Heft 20 Sgr.

Diese neue Tarantelle ist zwar leicht, aber gut, und Dilettanten, so wie Spielern, die noch auf niedererem Standpunkte stehen, sowohl als Vortragsstück wie auch als Studie zu empfehlen. Im zweiten Hefte: Im Mondenschein, hat uns namentlich Nr. 2 „Viel tausend Grüße" besonders durch seine Bearbeitung angesprochen.

Fr. Brisson, Op. 25. La Pluie d'or. Caprice-Etude pour le Piano. Mainz, Schott. 45 Kr.

— —, Op. 39. Choeur des Gardes Chasse.

Fantaisie sur l'opéra d'Ambr. Thomas Le Songe d'une Nuit d'été pour le Piano. **Mainz, Schott. 1 Fl.**

Von beiden Tonstücken verdient die Caprice-Etüde der lobenden Erwähnung. Sie ist Originalarbeit, technisch sehr gut geschrieben und nicht ohne musikalischen Werth. — Höchst unbedeutend dagegen ist die Phantasie, die nur unter die Reihe der leidigen, verwerflichen Fabrikarbeiten gehört.

A. Talexy, Op. 25. Fantaisie brillante sur l'opéra les Monténégrins de Limnander pour le Piano. **Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.**

Wieder so ein haarsträubendes, kraft- und saftloses Machwerk unter dem stolzen Titel: Phantasie. Die bekannte Opern-Melodie wird zu Tode gehetzt in elendem, gehaltlosem Figurenwerk, während sonst das ganze Stück außer den zwanzig Eingangstacten auch nicht eine einzige Stelle weiter enthält, von der der Componist sagen kann, sie sei sein musikalisches Eigenthum und ein Original-Phantasie-Gebilde von ihm. Und das nennen diese Leute eine Phantasie! —

Ad. Lang, Op. 6. Sul Lario Canzonetta in forma di Fantasia. **Für das Pianoforte. Wien, Mechetti. 20 Ngr.**

— —, Op. 7. „Aus dem Jugendleben". Vier charakteristische Tonstücke für das Pfte. Ebend. 1 Fl. = 20 Ngr.

Für Saiten- oder Blasinstrumente mit Pianoforte.

Prosper Sainton, Souvenir de la fille du Régiment. Fantaisie pour le Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Piano. **Mainz, Schott. Mit Pfte. 1 Fl. 48 Kr., mit Orch. 4 Fl. 48 Kr.**

Ist weiter nichts als ein für die Violine sehr technisch brillante Bearbeitung des bekannten Opern-Themas, in der das Orchester oder Pianoforte durchweg nur die Rolle der trivialsten, untergeordnetsten Begleitung spielt. Ein guter Vortrag der obligaten Stimme dürfte jedoch dem Stücke wohl Effect und Beifall erzielen.

Lieder und Gesänge.

A. Baumann, Op. 20. 6tes Heft. Gebirgs-Bleamle. Sechs Lieder in österreichischer Mundart für eine oder zwei Singstimmen mit Begl. des Pfte. Wien, Diabelli. 25 Ngr.

Sechs naive, gemüthliche Lieder. Wir bezweifeln gar nicht, daß solche Lieder das große Publikum am Biertische, auf fröhlicher Wanderung u. s. w. amüsiren können. Im Gebiete der Kunst verdienen solche Producte nicht der Erwähnung. —

J. Benoni, Walzer-Arie. Wien, Diabelli. 10 Ngr.

Also Frl. Miaray hat, wie der Titel des Stückes sagt, dasselbe am Schluß der Oper „Barbier von Sevilla" gesungen. Wir glauben wohl, daß ein guter Vortrag diese nicht sehr bedeutende Composition heben und anziehend machen kann. Das Stück ist ziemlich gesangvoll und nicht ohne Geschmack geschrieben. Im Uebrigen steht diese Composition nicht im Mindesten über der gewöhnlichsten Mittelmäßigkeit.

G. Hölzel, Op. 73. Wasserfahrt. Gedicht von Heine, für eine Singstimme mit Begleit. des Pfte. Wien, Diabelli. 30 Kr. = 10 Ngr.

Soll uns mit diesem Lied, abgesehen vom Gedicht, blos ein Unterhaltungsstückchen geboten werden, so kann man darüber hinwegsehen; betrachten wir jedoch die untergelegten Worte, so wird der Wunsch rege, dieselben lieber wegzulassen, denn die beiden Künste Poesie und Musik haben sich nicht brüderlich die Hand gereicht, wie es sein muß.

Ferd. Schulz, Op. 10. In die Ferne. Gedicht von Kletke, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Berlin, Damköhler. 10 Sgr.

Die Auffassung dieses Gedichtes, das bereits einige gute Compositionen aufzuweisen hat, ist zu dilettantisch und erinnert nebenbei an bereits Vorhandenes. Nimmt man's etwas bewegter als das Andante es erlaubt, so kann es seinen trivialen Walzercharakter nicht verleugnen. Die Pointe des Ganzen „Ach in die Ferne sehnt sich mein Herz" klingt abgedroschen und fade, was noch am Schlusse durch unpassende Klingelfiguren in der Begleitung unerträglicher wird.

H. R. Bishop, O Heimath, süßer Ort — Home! sweet home! **Englisch und deutsch. Auswahl der beliebtesten englischen, schottischen und irischen Gesänge mit Begl. des Pfte., Nr. 11. Berlin, Schlesinger. 4 Gr.**

Ein schöner, warm empfundener Gesang mit einfacher Begleitung, der mit „des Sommers letzte Rose" viel Verwandtschaft hat.

F. Gumbert, Op. 41. Erstes Walzer-Rondo für eine Singstimme und Pianoforte. Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.

Was wir von einem Walzer-Rondo von Gumbert zu erwarten haben, wird sich Jeder leicht denken können, eine „ganz famose" Walzermelodie mit den beliebten Effecten in der Harmonie, wie sie fast jeder Walzer aufzuweisen hat. Ohne Diebstahl geht's freilich nicht ab; so muß denn diesmal die Euryanthe mit ihren himmlisch-süßen Klängen (erstes Finale) das Rondo verherrlichen helfen, damit ja nicht, was unsere heutigen Walzercomponisten bald aus Armuth bald aus Absicht einmal zu thun belieben, das Schöne, Reine von der Profanität unberührt bleibe.

L. Ricci, Der berühmte Tadolini-Walzer mit italienischem und deutschem Text für eine Singstimme und Pianoforte, auch für Pianoforte allein. Berlin, Schlesinger. ¼ Thlr.

Berühmt? — wo denn? wodurch denn? Ein hübscher, italienischer Klingklang, wie ihn unsere deutschen Walzer-

Componisten zehnmal besser gemacht haben. Da wird nun gleich eine Berühmtheit daraus gemacht, weil's ausländisch klingt oder von der oder jener Sängerin abgepfiffen worden ist. O deutscher Michel, in deiner affenartigen Lächerlichkeit machst du manchen dummen Streich.

Carl Gärtner, Op. 2. O wären wir zwei Sterne. Lied für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Hamburg, Jowien. ¼ Thlr. (27 Kr.)

Eine matte Salonphrase; überall Nachahmung in Form und Inhalt, gesuchte harmonische Ausweichungen, um zu frappiren, die Melodie gedehnt und gespreizt, daß sie blos Unlust erweckt, eine bloße Tonfolge ohne das, was sie zur Melodie erhebt. Damit ist uns nicht gedient. Wer nicht Besseres geben kann, stehe ab davon.

J. Grantzdorff, Op. 6. Die Heimath. Lied für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Hamburg, Jowien. ⅙ Thlr.

Eine eben so unbedeutende Gabe wie die vorige; eine Melodie ohne Musik, denn solcher Singsang will uns nicht als etwas Rechtschaffenes erscheinen. Wozu jeden Melodiefetzen in die Welt schicken, wenn er nicht erfreut. Solch' dilettantisches Gemache bringt die Kunst blos herab. In dieser Verallgemeinerung der Kunst liegt ihr Untergang.

J. R. Krell, (Nr. 15) Vöglein und Sänger, von C. O. Sternau. Lied für Tenor mit Begl. des Pfte. Saalfeld, Niese. 10 Kr.

Auch wieder ein Dilettantenproduct, für anspruchslose Freunde mehr berechnet; die Melodie klingt wohl, aber, wie schon oben bemerkt wurde, keine Musik.

Ed. Luck, (ohne Opuszahl) Vier Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Nr. 1. Hamburg, Jowien. ¼ Thlr.

„Der Schweizer am Strande" singt in einer gewöhnlichen Melodie seine Sehnsucht nach den Bergen. Die Sehnsucht muß aber nicht weit her sein, denn sie klingt so, als wenn Einer fröhlich ein Liedlein vor sich hinpfeift.

A. Richter, Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Dresden, Meser. à 5 Ngr.

Nur schwache Compositionsversuche, Schülerarbeiten, die nur zeigen, wie Jemand auf dem Pianoforte herumtappt und endlich Etwas heraus claviert, was aber zu lahm und täppisch klingt, als daß es den Namen „Lieder" beanspruchen könnte.

Flavius v. Hommel, Excusationes tutorum necessariae. Scena et Aria ex Opera: Justinianus et Theodora. **Ein Scherz mit einem ernstlichen Vorwort, für eine Singstimme mit Begleit. des Pfte. Dresden, Brauer. 10 Ngr.**

Der Verfasser meint im Vorwort, es werde gewiß dankbar aufgenommen werden, wenn die „wesentlichsten Theile der Rechtswissenschaft im Gewande von Opern gegeben würden", da das Dictiren, Nach- und Zureiten, Lehrer und Schüler der Rechtswissenschaft beinahe aufreibe. Das Ganze ist ein Scherz; eine Einleitung geht vorher, recitativisch; Papinianus ruft: „Tutela" und endet mit einer Schnörkelcadenz; hierauf folgt eine Polacca, die im ¾Tact die alte Melodie „nach der neuen Mode" behandelt zu den Worten: „tutela et curatio non datur necessario, surdo, muto nec feminae" u. s. w.

Duetts, Terzetts 2c.

W. Tschirch, Op. 35. Duett „Still wie die Nacht". (Helikon. Eine Sammlung mehrstimmiger Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 12.) Magdeburg, Heinrichshofen. 7½ Sgr.

Ein gutes Lied. Melodien sehr gesangvoll und melodiös. Durchführung der Stimmen musikalisch und effectvoll, Begleitung des Pianoforte selbstständig und geschmackvoll gehalten.

Intelligenzblatt.

In der ***G. Ebner***'schen Kunst- und Musikhandlung in Stuttgart sind erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Kubel, L., Trois Valses p. Pfte. 54 Kr. = 15 Ngr.

Kühner, W., Amor-Polka für Pfte. Op. 134. 18 Kr. = 5 Ngr.

Laue, C., Zwei Lieder für eine Singstimme mit Pfte. 1) Der todte Müller, Gedicht von Just. Kerner. 2) Die drei Sterne, Gedicht von Theod. Körner. Op. 7. 36 Kr. = 10 Ngr.

Molique, B., Sechs Lieder für Sopran mit Pfte. Op. 34. 2 Hefte. 2 Fl. 24 Kr. = 1 Thlr. 10 Ngr.

Mosapp, W., Die Nonne, für Sopran mit Pfte. 36 Kr. = 10 Ngr.

Proch, H., Lied ohne Worte für Waldhorn

(oder Violoncell) mit Pfte. Op. 163. 54 Kr. = 15 Ngr.
Russ, C., Maiblumen, Lieblingsstücke f. d. Zither. 1 Fl. 12 Kr. = 20 Ngr.
Unrath, C. L., Steierische Jodler für Pfte. 27 Kr. = 7½ Ngr.
Weeber, J. Chr., Liederbuch für das deutsche Volk. Vierstimmige Männerchöre. 1 Fl. 12 Kr. = 20 Ngr.

Bei ***W. Damköhler*** in Berlin erschien mit Eigenthumsrecht:

Trio pour Piano, Violon et Violoncelle (dédié à Just. Frederic. Bernard. Dotzauer) par ***J. J. F. Dotzauer.*** Op. 180. Preis 2¼ Thlr.

Bei ***A. Sorge*** in Osterode ist erschienen:

Blechschmidt, G. F., Potpourri für Violine und Guitarre. 16 gGr.
Klingebiel, Festmarsch zu 4 Händen f. Pfte. 4 gGr.
———, 2 Festmärsche zu 2 Händen f. Pfte. 4 gGr.
———, Festmärsche f. Instrumentalmusik. 1 Thlr.

Röhrig, vier Favorit-Tänze für das Pianoforte. 1. u. 2. Heft. à 4 gGr.

Der Pianist

oder die

Kunst des Clavierspiels in ihrem Gesammtumfange

theoretisch und praktisch dargestellt.

Ein Lehr- und Handbuch für Alle, die Clavier spielen, Künstler und Dilettanten, Lehrer und Schüler.

Vom **Hofrath Dr. Gust. Schilling.**

Gr. 8. 26 Bogen. 2 Thlr. herabgesetzt auf 1 Thlr.

Das Musik-Collegium in Winterthur ist im Falle, die Stelle eines **ersten Violinisten** neu zu besetzen. — Allfällige Bewerber um diese Stelle werden daher eingeladen, ihre Anmeldungen bis spätestens Mitte des künftigen Monats September bei dem Präsidenten des Collegiums, Herrn *Ziegler-Pellis*, zu machen, wo sie auch die nähern Bedingungen erfahren können.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Das Conservatorium bezweckt eine möglichst allgemeine und gründliche Ausbildung in der Musik und den nächsten Hülfswissenschaften. Der Unterricht wird ertheilt von den Herren Organist C. F. Becker, Concertmeister David, Musikdirector Hauptmann, Professor Moscheles, Kapellmeister Rietz, Frau Schäfer-Hofer, Franz Brendel, Concertmeister Dreyschock, V. Hermann, Mor. Klengel, Louis Plaidy, Musikdirector Richter, Mr. Vitale, Ferd. Wenzel, R. Papperitz; und erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft. (Harmonie- und Compositionslehre; Pianoforte, Orgel, Violine [in Solo-, Quartett-, Orchester- und Partiturspiel]; Directions-Uebung; Solo- und Chorgesang, verbunden mit Uebungen im dramatischen Vortrage; Geschichte und Aesthetik der Musik; italienische Sprache und Declamation.) Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler.

Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe überschreitende musikalische Vorbildung. Mit October d. J. beginnt ein neuer Cursus, und Mittwoch den 1. October d. J. findet eine Prüfung und Aufnahme neuer Schüler und Schülerinnen statt.

Diejenigen, welche in das Conservatorium einzutreten wünschen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden, und am 1. October d. J. bis Vormittags 10 Uhr vor der Prüfungscommission im Conservatorium sich einzufinden.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der innern Einrichtung des Institutes u. s. w. wird von dem Directorium, von Hrn. Buchhändler Ambrosius Barth und den hiesigen Musikalien-Handlungen unentgeldlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Kunsthandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im August 1851.

Das Directorium am Conservatorium der Musik.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von Glaser in Schleusingen.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin. P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
J. Fischer in Prag. G. u. B. Westermann in New-York.

Fünfunddreißigster Band. № 10. Den 5. September 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die letzten Tage von Pompeji.
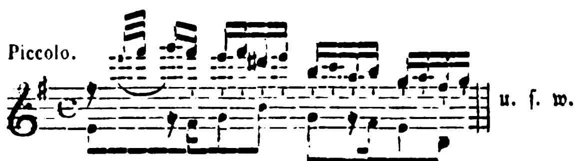
Oper von **August Pabst**, zum ersten Male aufgeführt in Dresden am 17ten August 1851.

(Schluß.)

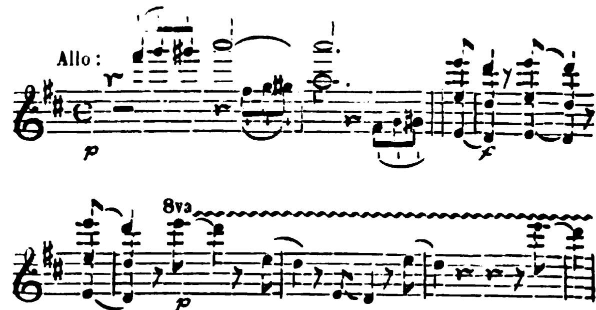
Der Componist der neuen Oper, Hr. August Pabst aus Königsberg, wandelt der Hauptsache nach auf denjenigen Wegen, so Meyerbeer geebnet hat. Er ist ein Deutscher und ein noch junger Mann: daraus folgt von selber, daß in seiner Musik nicht die Herzensdürre und Gefühlsarmseligkeit wuchert, mit welchen der Prophetencomponist seine unsterblichen Kunstwerke so verschwenderisch auszustatten weiß, der, was man auch immer von seiner Deutschheit faseln mag, streng genommen doch wohl keine Spur des deutschen Gemüths in seinen Notenspeculationen verräth. Das Evangelium des jungen deutschen Componisten lautet trotzdem aber um kein Wort anders, als das des alleinseligmachenden Operncomponisten: seine Absicht nämlich geht nicht höher hinauf, als die rühmlichst bekannten Kunstabsichten Meyerbeer's. Wußte sein Bruder Dichter zu wählen, aber nicht zu machen, so weiß er dagegen zu machen, aber nicht zu wählen, d. h. er ist einer von den wenigen deutschen Componisten, die das Savoir faire weg haben, entbehrt aber jeder Spur von musikalischer Selbstständigkeit. Alles, was in die Gebiete der Technik einschlägt, zeugt von einem bedeutenden Geschicke des Componisten: die musikalische Anlage der einzelnen Nummern ist zweckmäßig und textentsprechend, die Instrumentation brillant und effectvoll, die Gesangspartien stimmangemessen und dankbar, — aber die ganze Musik der Oper besteht aus — oft recht auffallenden — Anklängen an die neueren italienischen und französischen Componisten (Donizetti, Verdi, Auber, Adam), wie an Weber (Euryanthe, Oberon), Spohr, vor Allem aber an Marschner und — Meyerbeer. Da Meyerbeer in seiner Allumfassenheit das vereinigte Italien und Frankreich mit Glück vertritt (nur nicht auch Deutschland — gegen eine solche Behauptung protestiren wir), und da Marschner als der directe Nachkömmling Weber's gelten darf, der das specifische Deutschland mit seinen Vorzügen und Fehlern zur Noth noch immer repräsentiren mag, so könnte man die Opernmusik des Hrn. Pabst nicht unpassend eine in's Deutsche, d. h. in's Marschner'sche übersetzte Meyerbeeriade nennen. Wir begegnen in ihr einem Eklekticismus, den wir unter keinen Umständen billigen können, so nachsichtig wir auch sonst in dieser Beziehung sind. Es ist dieser Eklekticismus eigentlich gar kein Eklekticismus mehr, wenigstens keiner in unserem Sinne, sondern es verräth eine solche Erscheinung neben dem Mangel an eigener Productivität entweder eine gewisse Geistesarmuth oder einen tadelnswerthen Leichtsinn. Eklekticismus kann denn doch nicht heißen: von allen Orten zusammentragen, sondern: das Vorhandene wenn nicht in neuer, so doch in eigener und bestimm-

ter Weise verwenden; von Geistesarmuth aber zeugt es, wenn Jemand immer nur in den Ausdrücken der Sprache Anderer redet, — von Leichtsinn dagegen, wenn er auf eine Auswahl gar keine Sorgfalt verwendet. Ist der Musik des Hrn. Pabst Fluß und eine gewisse Frische trotzdem nicht abzusprechen, so dürfte aus dieser Erscheinung zu folgern sein, daß er sich eher im Falle der eigenen Armuth, als in dem des Leichtsinns befindet. Uebrigens ziehen auch wir eine fließende Nichtoriginalität einer holprigen Originalität vor: die erstere bestätigt uns nur die Thatsache des Mangels an eigenem Fond, die letztere dagegen einen guten Willen, der in seinen Folgen ein höchst unglücklicher genannt werden muß. Es wäre nun aber die Frage aufzuwerfen: hat derjenige Componist, der blos Routine besitzt, aber durchaus nichts Neues und Eigenes zu sagen weiß, überhaupt wohl das Recht, zu reden? Je nachdem man sich den Standpunkt für die Betrachtung der ganzen gegenwärtigen Kunst wählt, wird man diese Frage eben so wohl von hier aus mit dem entschiedensten „Nein", als auch von dort aus mit einem ganz gemüthlichen „Warum nicht" beantworten können. Da wir auch den Componisten der neuen Oper nur von seinem eigenen Standpunkte aus beurtheilen, von dem aus auf jene Frage natürlich ein sehr stark betontes Ja! erschallt, so müssen wir den Cardinalpunkt unserer Betrachtung mit constitutioneller Vorsicht gänzlich zu umgehen und in edelmüthiger Halbheit uns mit der Ertheilung einiger principloser Rathschläge für künftige Fälle zu begnügen suchen.

Vor Allem geben wir dem Componisten den Rath, in Zukunft alle Instrumentalspielereien bei Seite zu lassen: sie sagen an und für sich nicht nur Nichts, sondern verhindern auch recht gründlich das Aufkommen des tröstlichen Gedankens, daß überhaupt Etwas gesagt werden solle. Wenn z. B. nach zwölf ernsten und würdigen Tacten im Maestoso eine Pfeiferei der folgenden Art beginnt,



so ist das zwar außerordentlich pikant und ganz im Geiste Meyerbeer's, der vom Erhabenen zum Lächerlichen selbst den einen sprüchwörtlichen Schritt stolz verschmäht, aber es ist gleichwohl eine völlig nichtssagende Instrumentalspielerei. In gleichem Falle befinden sich Stellen der nachstehenden Art:



(NB. Aus dem Gedächtniß wiedergegeben.)

Es wäre noch darüber zu streiten, ob eine dramatische Vorführung von Menschen aus dem Jahre 79 nach Christi Geburt sich vereinigen lasse mit der musikalischen Sprache der Staatsbürger und Bürgerinnen unserer glücklichen Tage, oder ob nicht vielmehr eben der Stoff seiner Oper den Componisten hätte veranlassen müssen, nicht etwa auf den muthmaßlich altrömischen Musikstyl zurückzugehen, aber doch die rührenden musikalischen Anklänge an moderne Wachtparaden, Gartenconcerte, Theegesellschaften u. s. w. in so weit zu verallgemeinern, daß jene musikalische Normalsprache, in der Menschen aller Jahrhunderte sich ausdrücken mögen, wenigstens annäherungsweise erreicht worden wäre. Des Streites jedoch begeben wir uns in derlei kitzlichen Dingen, und hätten nur gewünscht, daß innerhalb des gewählten Modestyles der Componist bedacht gewesen wäre, die abnormen Erscheinungen der Saga, des wahnsinnigen Glaukus und des Weltunterganges schärfer zu fassen, charakteristischer auszuprägen, energischer darzustellen. Wahrscheinlich jedoch verträgt eine tiefer gehende Charakteristik sich überhaupt nicht mit der musikalischen Sprache, die Hr. Pabst mit der heutigen Theaterwelt nun einmal sprechen zu müssen glaubt und in der That auch mit vieler Gewandtheit spricht: dann sind **wir** es, die aus der constitutionellen Rolle gefallen sind, indem wir vorlaut ein Anverlangen stellten, dem nachzukommen in das Reich der Unmöglichkeiten gehört. Und damit uns dies nicht noch einmal passire, so wollen wir den Componisten nicht weiter mit unseren Rathschlägen incommodiren, sondern ihn seinem Schicksale überlassen.

Die Aufführung der neuen Oper war sorgfältig vorbereitet und brillant ausgestattet: Hr. Kapellmeister Krebs dirigirte, Hr. Regisseur Rottmeyer versteht sich auf scenische Arrangements. Die Besetzung der Rollen war die folgende: Glaukus Hr. Tichatscheck, Jone Frl. Schwarzbach, Arbaces Hr. Dalle Aste, Apäcides Hr. Himmer, Nydia Frl. Bunke, die Saga Frl. Schmidt, Sallust und Klodius die HH. Abiger und

Rudolf. Die Darsteller lösten ihre Aufgaben auf eine befriedigende Weise.

Der Beifall des Publikums in der ersten Vorstellung war ein sehr lebhafter im ersten Acte, wurde in den folgenden Acten jedoch immer schwächer. Zwei folgende Vorstellungen der Oper haben ziemlich volle Häuser gemacht und den Sängern wie auch dem Componisten so manche Beifallsbezeigungen eingetragen. Ob die Oper sich halten wird, muß die Zukunft lehren.

Dresden, am 28sten August 1851.

ut.

Das ABC der Gesangskunst.

Ein kurzer Leitfaden beim Studium des Gesanges

von

Ferdinand Sieber in Dresden.

(Fortsetzung.)

Nasenton. Einer der unangenehmsten und doch sehr häufig vorkommenden Fehler der Tonbildung ist derjenige, welchen die Kunst mit dem Namen des Nasentons bezeichnet. Wir wollen, indem wir seine Entstehung hier erörtern, zugleich noch einiger anderer Fehler der Tonbildung Erwähnung thun.

Wenn der durch das Vibriren der Stimmritzbänder erzeugte tönende Luftstrahl aus dem Kehlkopfe empordringt, so bricht er sich an irgend einem Theile der Rachenhöhle oder des Gaumens, bevor er (durch diesen Anschlag modificirt und im besten Falle veredelt) dem Ohre vernehmbar wird. (Vergl. L.) Die Kunst lehrt nun, auf Empirik gestützt, daß der tönende Luftstrahl ganz vorn am sogenannten harten Gaumen, grade über den Oberzähnen anschlagen muß, (vergl. T. Tonbildung) um rein und ohne Beiklang dem Munde zu entströmen und einen wirklich schönen Ton zu erzeugen. Bricht sich die tönende Luftsäule an irgend einem andern Punkte, so entstehen durch diesen falschen Anschlag viele Klangfehler, je nachdem der Punkt des Anschlages ein verschiedener ist — die sich jedoch unter die drei Arten des Kehltones, Nasentones und Gaumentones zusammenfassen lassen. — An allen diesen Fehlern ist die verschiedenartig schlechte Lage der Zunge schuld, welche anstatt ruhig im Munde zu liegen (vergl. M.) sich entweder a) mit der Spitze hoch emporrichtet und eine förmliche Mauer im Munde bildet, oder b) die Spitze der Zunge zwar ruhig an die Unterzähne lehnt, dafür aber den Zungenrücken einem Brückenbogen vergleichbar nach oben wölbt, oder endlich c) keine dieser Lagen festhaltend sich ohne Rast und Ruhe im Munde hin und her bewegt. Der tönende Luftstrahl wird durch jeden dieser Fehler der Zungenhaltung verhindert am richtigen, oben beschriebenen Punkte anzuschlagen und bricht sich deshalb auf drei verschiedene, den genannten Fehlern entsprechende, falsche Weisen. Die unter a) angeführte Lage der Zunge macht dem tönenden Luftstrahle jedes Vordringen unmöglich; deshalb schlägt derselbe ganz hinten an der dem Kehlkopfe gegenüberliegenden Wand der Rachenhöhle an — wodurch ein widerlicher Kehlton, dem Blöken eines Schaafes vergleichbar, entsteht, der sehr gewürgt und gequetscht lautet. — Die Haltung der Zunge bei b) gestattet dem Tonstrahle zwar ein weiteres Vordringen, läßt ihn jedoch nicht bis zu dem vordersten Theil des harten Gaumens gelangen. Er bricht sich vielmehr in der Gegend der Nasenhöhlen und erzeugt auf diese Weise den Nasenton, der mit dem Kehltone an widerwärtigem Klange wetteifert. — Bei dem unter c erwähnten Umherirren der Zunge bricht sich der tönende Luftstrahl statt sich vorne auf einem Punkte des Gaumens zu concentriren, im ganzen Gaumen, wo er eben Zugang findet; dadurch entsteht der sogenannte Gaumenton, welcher ungefähr so lautet, wie der Klang der sächsischen Nachtwächterhörner, denen leider jetzt ein ewiges Schweigen auferlegt ist! — Allen diesen Fehlern und dem Nasentone insbesondere kann man durch eine vollkommen richtige Mundstellung, ruhige Haltung der Zunge, und gute Führung des Luftstrahles nach vorne begegnen. Man suche den Vocalen möglichste Rundung und Fülle zu geben (vergl. V.) und bilde, soweit dies die Sprache möglich macht, die Worte möglichst vorne, gleichsam auf den Lippen, wie dies der Italiener mit den Worten bezeichnet: Cantare sul fior delle labbra.

Um sich von dem Vorhandensein des Nasentones zu überzeugen, rieth der treffliche Gesanglehrer Mitsch den anfangenden Schülern, sich zuweilen während des Aushaltens langer Töne, die Nase fest zuzuhalten. Ist keine Spur von Nasenklang im Tone, so wird derselbe rein und ungestört fortklingen, während er durch das Zuhalten der Nase sogleich erstickt und sein Fortklingen unmöglich gemacht wird, sobald es ein Nasenton war. —

Ohr. Was sind alle die schönsten Stimmmittel und Talente eines Sängers, wenn sich nicht ein gutes, ausgezeichnetes Gehör zu ihnen gesellt? Man darf ohne Uebertreibung sagen, daß das Ohr beim Gesange eine eben so wichtige (wenn nicht noch wichtigere) Rolle spielt, als die Stimme. Das Ohr muß fähig sein, die leisesten Schwingungen der

Tonsaiten aufs Genauste zu unterscheiden und zu überwachen, um eine vollkommen reine Intonation zu ermöglichen. Es muß die verschiedenen Dimensionen der kleinen, verminderten, großen und übermäßigen Intervalle aufs Schärfste in sich aufzunehmen und mit der Stimme auszudrücken im Stande sein. Es muß die tausendfältig verschiedenen Melodien und Harmonien zu sondern und aufzufassen wissen, so daß der Sänger eine jede derselben (die Harmonien natürlich gebrochen) in einer angemessenen Stimmlage nachzusingen vermag. Es muß — um endlich auch den ästhetischen Gebrauch des Ohres zu berühren — für den Wohllaut eines legato, portamento (vergl. P.) eines p., mf., cresc., f., ff., decresc., pp. und der sogenannten messa di voce empfänglich, und geschickt sein, alle Sprach und Gesangsaccente zu fühlen und zur rechten Zeit mit der Stimme auszudrücken. Es muß — — — doch was soll ich noch hinzufügen? Das Studium des Gesanges zu beginnen, ohne mit einem trefflichen Gehör begabt zu sein, ist ein eitles, trost- und hoffnungsloses Unternehmen! Ein Sänger ohne Gehör, der eine Melodie singen will, gleicht dem Blinden, der nach einem bestimmten Punkte gehen will und tastend nach allen Seiten hin sich bewegt — — Beide wissen nicht, ob sie ihr Ziel erreichen werden!

Wer das Studium des Gesanges zu seiner Lebensaufgabe machen will, muß außerdem noch, neben einem ganz feinen Gehöre, mit musikalischem Gedächtniß ausgestattet sein. Für den Opernsänger ist dies (selbstverstanden) unerläßlich, aber auch im Concertsaale und in der Kirche wird der Künstler viel freier, geistig belebter und empfindungsvoller singen können, wenn er seine Partie vollkommen auswendig weiß, und nicht immer erst mit den Augen auf dem Notenblatte umherschweifen muß. Ein jeder größerer Künstler und Virtuose singt und spielt deshalb auch heutigen Tages auswendig, und gewährt auf diese Weise dem Zuhörer einen um so freieren und vollkommneren Genuß. Bei etwaiger Kurzsichtigkeit würde der Sänger überdies genöthigt sein, das Notenblatt seinen Augen sehr zu nähern oder sich zu bücken, wodurch er (vergl. H.) in jedem Falle dem Klange und der Wirkung seiner Stimme Eintrag thun müßte.

Der uneigennützige Gesanglehrer wird zuerst nach der Gabe des Gehöres forschen und falls ein musikalisches Ohr nicht vorhanden ist, dem Schüler lieber gänzlich davon abrathen, sich in Gesangstudien einzulassen. Doch muß der Lehrer wohl zu unterscheiden wissen, ob das Unvermögen gewisse Töne oder gebrochene Accorde nachsingen zu können, bei dem Anfänger wirklich von Mangel an musikalischem Ohre herrührt oder nicht vielmehr in Schüchternheit, oder Unbeholfenheit im Gebrauche der Stimme seinen Grund hat. Namentlich könnte eine zu Anfange oft unsichere und unreine Intonation den unerfahrenen Lehrer leicht zu falschen Schlüssen in Betreff des Gehöres verleiten. — Es wird eine sehr gute Gehörübung für den angehenden Gesangsschüler sein, wenn der Lehrer die verschiedenen Scalen mit stets wechselnden und zuweilen recht entfernt liegenden Harmonien begleitet, und verminderte Septimenaccorde in ihren einzelnen Tönen auf und abwärts schnell hintereinander singen läßt. Vor Allem ist aber streng auf ein vollkommen rein und richtig gestimmtes Pianoforte zu halten, damit das Ohr des Gesangschülers sich nicht an unreine Tonverhältnisse gewöhne und dieselben unwissentlich in sich aufnehme.

Ein feines musikalisches Ohr (und Gedächtniß) ist für den, der die Gesangscarrière einzuschlagen beabsichtigt, eine eben so unerläßliche Grundbedingung, als eine ausgiebige und umfangreiche Stimme, und gesunde kräftige Brust und Lunge.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber die alten, sogenannten Kirchentonarten.

Vater Rink spricht sich in seiner „theoretisch-praktischen Anleitung zum Orgelspielen, dritter Band" auch kurz über die alten Kirchentonarten aus. Es scheint mir jedoch manches Unklare, sogar mancher Widerspruch hierbei untergelaufen zu sein. Deshalb möchte vielleicht eine Veranlassung zur Besprechung dieser Umstände und die daraus folgende Belehrung manchem Besitzer dieses Werkes um so erwünschter sein, da andere über diesen Gegenstand sprechende größere Werke viel zu theuer sind, als daß sich der ohnehin dürftig besoldete Organist durch Anschaffung derselben Gelegenheit zur Berichtigung seiner falschen Ansichten und etwaigen Zweifel verschaffen könnte. Das ist der Zweck des nachfolgenden Aufsatzes.

So fließt, meiner Ansicht nach, Vater Rink's Annahme von sechs Haupttonarten der Alten nicht aus der Praxis. Man versuchte wohl im Alterthum auf jeden der damals vorhandenen sieben Töne: c, d, e, f, g, a, h eine Tonleiter zu bauen, allein bis auf uns haben sich nur die Scalen von c — c, von d — d, von e — e, von g — g und von a — a unter den Namen ionische, dorische, phrygische, mixolydische und äolische oder Kirchentonarten erhalten. Von den Ton-

leitern von f — f (lydisch) und von h — h findet sich keine Spur mehr und konnten sie wohl deshalb nicht zur Ausbildung gelangen, weil ersterer die große (reine) Quarte und letzterer die große (reine) Quinte fehlte.

Dann erscheinen die Bezeichnungen „authentische und plagalische Tonarten" wirklich nicht authentisch d. h. ächt oder selbstständig in dem Sinne der beigefügten Uebersetzungen des fremden Ausdruckes. Eine Melodie ist wohl authentisch, wenn sie die Töne von der Tonika aus bis zu deren Octave verarbeitet, also sich ungefähr um die Oberquinte herum bewegt, also ihren Spielraum ungefähr zwischen der Oberquinte und deren Octave hat, aber eine Tonart nicht. — Das vielen Kirchenmelodien (nicht Kirchentonarten) hinzugefügte, oder zukommende Beiwort hypo hat einen ganz andern Grund als ihm Vater R. zugesteht; obgleich eine hypodorische, hypomixolydische, hypoionische rc. Melodie plagalisch sein kann und oft ist. Es soll z. B. eine ionische Melodie mit plagalischem Charakter auftreten, so ist der Ton c entweder zu tief, oder zu hoch, je nach dem ich dabei eine hohe, oder tiefe Stimme im Auge habe und kann diesem Uebelstande nur dadurch abgeholfen werden, daß ich die Melodie in eine andere Tonlage versetze. Nun gaben aber unsre Vorfahren der Quarte den Vorzug vor der Quinte, und versetzten daher auch ihre zu hohen Melodien in die Scale der tieferen Quarte (die freilich Replik der höhern Quinte ist), und ihre zu tiefen Melodien in die Scale der höhern Quarte (Replik der tiefern Quinte). Andere Versetzungen hätten freilich nicht unbedeutende Schwierigkeiten in der damaligen Stimmung der damaligen Tasteninstrumente gefunden, nach welcher sich, bis zur Einführung der gleich-schwebenden Temperatur, bekanntlich nur die chromatischen Töne c, cis, d, es, f, fis, g, gis, a, hes (b), h vorfanden. Die um eine Quarte tiefer transponirten Tonarten erhielten den Zusatz hypo (unter) und die um eine Quarte erhöheten Tonarten wurden mit hyper (über) bezeichnet.

Mit welchem Rechte nun Vater R. und mit ihm oder vielmehr vor ihm unter Andern auch Marpurg diese Hypo-Tonarten, unter Versagung der ihnen grundsätzlich zukommenden charakteristischen Intervalle, zu den Normaltonarten zählt und dies Recht gleichwohl den Hyper-Tonarten versagt, sogar ihrer nicht einmal erwähnt, bedarf der nähern Begründung.

Demnach würden sich, da beide Versetzungen wohl gleiche Rechte haben, und voraus gesetzt, daß die lydische Tonart in der Wirklichkeit existirte, nicht zwölf, sondern achtzehn Kirchentonarten ergeben haben.

Mir scheinen die sogenannten plagalischen Tonarten ihre scheinbare Existenz den Grundsätzen für die Fuge danken zu müssen, nach welchen der Comes plagalisch auftritt, wenn der Dux authentisch ist, und umgekehrt ist der Comes authentisch, wenn der Dux plagalisch. Mit andern Worten: bewegt sich der Führer nach der Dominante, so muß der Gefährte nach der Tonika zurückgehen und umgekehrt.

Außerdem dürften jedoch auch die in den plagalischen Tonarten normativmäßig und zufolge des Grundsatzes: in fine videtur, cujus toni, nur auf der Dominante, keineswegs aber auf der Tonika schließen.

Dann aber gewährt auch die vorgeschriebene Prüfung der Melodien behufs der Ermittelung ihres tonischen Characters nicht die Bestimmtheit, welche Vater R. erwartet.

Einig sind wir wohl darüber, daß die Intervalle irgend einer Scala die Materialien zu einer Melodie in dieser Tonart liefern und da dem so ist, so bestimmt auch die melodische, keineswegs aber harmonische Verarbeitung der tonischen Elemente den tonischen Charakter um so mehr, als man sich zu der Zeit, da die Kirchentonarten florirten, mit dem Orgelschlagen begnügen mußte und man daher an die harmonische Begleitung einer Melodie um so weniger denken konnte, als ja auch der Bau der damaligen Orgeln mit ihren breiten Claves derselben unüberwindliche Hindernisse entgegen stellte. Nun stehen aber von den von Vater R. verzeichneten zwölf Kirchentonarten in Hinsicht auf die Scala parallel die dorische authentische Tonart der hypomixolydischen plagalischen in der gleichlautenden Scala: d, e, f, g, a, h, c, d, die phrygische authentische der hypoäolischen plagalischen in der gleichen Scala: e, f, g, a, h, c, d, e, die mixolydische authentische der hypoionischen plagalischen in der Scala g, a, h, c, d, e, f, g, die äolische authentische der hypodorischen plagalischen in der Scala a, h, c, d, e, f, a, die ionische authentische, der hypolischen plagalischen in der Scala c, d, e, f, g, a, h, c. Welche Intervalle charakterisiren hier die Haupttonart und an welchen ist die versetzte (plagalische) Tonart zu erkennen? Es muß ja an der Kenntniß dieser Unterscheidungsmerkmale um so mehr liegen, als sonst eine Verwechslung einer authentischen Tonart mit einer parallelen plagalischen unvermeidlich ist. In melodischer Hinsicht finden sich dergleichen in der Wirklichkeit nicht vor. Wollten wir sie aber in der harmonischen Behandlung begründen, so tritt uns zuerst die vorhin erwähnte Bauart der alten Orgeln und der dadurch herbeigeführte Umstand entgegen, daß, da die alten Orgeln, mit breiten Tasten und ohne Pedal, nur geschlagen, nicht gespielt werden konnten, sich für diese harmonische Behandlung der Choräle äußerst wenig Spielraum darbot. Höchstens konnte dieselbe zweistimmig sein. — Aber auch später, als die Orgeln durch das Pedal und durch die chromatischen Töne vervollkommt wurden, ließ die damalige Stimmung (c, cis,

d, es, e, f, fis, g, gis, a, b, h) für die sogenannten authentischen Choräle keine andern Harmonien und Harmoniewendungen zu als für die parallelen plagalischen.

Dagegen gestattete das nun vorhandene fis eine Versetzung sämmtlicher Tonarten in ihre Unterquarten, während dem das bereits ältere b eine Versetzung der Tonarten in die Oberquarten beförderte. Es mußten aber, da die Namen der Tonarten selbst griechisch waren, auch die Namen ihrer Versetzungen griechisch sein, und so entstand denn, da unter hypo (ὑπο) und ober oder über hyper (ὑπερ) heißt, hypodorisch und hyperdorisch, hypoäolisch und hyperäolisch ꝛc.

Daß es aber wirklich nicht zwölf, sondern nur fünf (Normal-) Kirchentonarten giebt, beweist Vater R. selbst, da er in der Nachweisung derselben nur die 1) dorische von d bis d, 2) die phrygische von e—e, 3) die mixolydische von g—g, 4) die äolische von a bis a, und 5) die ionische von c—c nennt; und daß die Hypo- und Hypertonarten nur Versetzungen der Haupt- — authentischen — Tonarten sind, beweist er ebenfalls durch die dort angeführten Choralmelodien, am schlagendsten aber durch die Choralmelodie in der hypoionischen Tonart: Nun lob' mein Seel' den Herren ꝛc. Normativmäßig sollen dieser Tonart große Terz und kleine Septime eigen sein, obgleich dieselben Intervalle auch die mixolydische Tonart bezeichnen. Gleichwohl tritt die Septime in der angeführten Choralmelodie nicht ein einziges Mal klein, sondern durchweg groß auf. Dagegen kann freilich der Melodie der plagalische Charakter grundsätzlich nicht abgesprochen werden, da sie die Töne von der Unterquarte bis zur Oberquinte verarbeitet und sich somit um die Tonika herum bewegt.

Wenn aber unser jetziges Moll kleine Terz und große Septime als charakterisirende Intervalle für sich allein in Anspruch nimmt, so muß ich durchaus dagegen protestiren, daß die von Vater R. angeführte Melodie: Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt ꝛc. überhaupt hypomixolydisch ist. Entweder ist sie neu und moll, dafür spricht der Umstand, daß der Baß schon im zweiten Tone die das Moll ebenfalls charakterisirende kleine Sexte benutzt, daß der erste Vers mit dem Dominantaccorde schließt, der zweite Vers mit demselben Accorde anfängt und mit dem tonischen Dreiklange endet, daß der dritte Vers sich in der parallelen Durtonart bewegt, daß der vierte Vers einfach von der Tonika zur Dominante leitet, und endlich daß der letzte Vers von dieser mittelst eines Ganzschlusses zur Tonika zurückgeht, oder sie ist, was ich jedoch weniger zugeben möchte, ein modernisirtes und um eine Stufe tiefer versetztes Aeolisch. Dasselbe ließ ja auch beim Ganzschlusse die große Septime zu. Diese Zulässigkeit wäre freilich übermäßig ausgebeutet, da die ganze Melodie blos aus 36 Tönen besteht, und unter diesen 36 Tönen die große Septime allein zwölf Mal erscheint, folglich den dritten Theil der zur Melodie verwandten Töne für sich allein in Anspruch nimmt. Auch die unter Nr. 6 als hypodorisch angeführte Melodie ist rein äolisch (mit plagalischem Charakter); sie fängt mit A-äolisch an und schließt mit demselben.

Ueberhaupt möchte Vater R. sich nicht beschweren dürfen, wenn ihm Vorwürfe darüber gemacht werden, daß er den Marpurgschen Grundsätzen in Bezug auf die Kirchentonarten zu streng und ohne umfassende Prüfung gefolgt ist. Die Zeit schreitet fort und zwar auf die Weise, daß sie von den Errungenschaften der Vorzeit das für die Gegenwart Brauchbare zum Weiterbau benutzt, das Unbrauchbare aber absondert und ausstößt. Wenn sich davor aber ein R. scheuet, wer soll sich dann daran wagen. Ja selbst Marpurgs Anhänger würden das nicht haben übel nehmen können. Machte es dieser doch auch nicht anders, da er in einer Anmerkung zu dem vollkommenen Tonschlusse über die damalige Benennung der Schlußklauseln diese ohne Weiteres verwirft und ohne große Complimente sagt: „Mich wundert, wie sich noch jetzt musikalische Schriftsteller finden, die dergleichen staubige Fratzen wieder auf zu regen, das Herz haben können.“ Und doch wurde auch auf diese staubigen Fratzen einmal ungemein viel Gewicht gelegt.

Nordhausen. Grasenick.

Aus London.

Philharmonische Concerte.

Das erste dieser Concerte fand am 10ten März Statt. Mozart's Symphonie in D und Mendelssohn's in C-Moll, die Oberon- und Leonoren-Ouvertüre wurden aufgeführt. Oberon wurde durch die neue Betonungsmanier des Herrn Dirigenten völlig verdorben, denn abscheuliche Sforzandos häuften sich massenhaft und betäubend auf einander. Beethoven's Septett wurde schlecht ausgeführt und ging deshalb spurlos vorüber. Offen gestanden scheint mir dasselbe auch nach einer Symphonie nicht am Platze, auch selbst, wenn es gut ausgeführt wird. Hier jedoch stimmten die Blasinstrumente nicht, und der sonst tüchtige Bratschist hörte plötzlich auf und ließ eine ziemliche Anzahl Tacte aus. — Im zweiten Concerte hatten wir Haydn's Symphonie Nr. 11, die Eroica, Ouvertüre zu Anacreon und eine neue vom Musikdir. Schlösser aus

Darmstadt. Im Scherzo der Eroica warfen die Hörner wieder um, der Marsch wurde viel zu schnell genommen, und die leidige Uebertreibung bei den Sforzandos, so wie der unausstehliche Lärm der Trompeten und Pauken ließen einem nie lange Zeit die gut ausgeführten Theile zu genießen, denn an einen Totalgenuß ist bei diesen Aufführungen nicht zu denken. Costa hat seit seinem zwanzigjährigen Aufenthalte allhier ganz die Maxime aller englischen Künstler, die oben an und oben auf stehen, angenommen. Wie sie wendet er sich mehr und mehr jedem Fortschritte ab, und ist höchstens bemüht seine alte Position zu behaupten, selbst ein Rückschritt kümmert ihn nicht, sobald er sich nicht gar zu bemerklich markirt. Dies ist ein unumstößliches Factum, welches bei allen englischen Künstlern, und zwar, wie gesagt, bei Künstlern jeder und aller Art in England wahrnehmbar ist. Das Kunstfeuer, die Begeisterung macht ganz der merkantilischen Zufriedenheit Platz, wenn nur eben eine ergiebige pecuniäre Stellung erlangt ist. Seitdem Costa eine Art Monopol als Dirigent erlangt hat, am Hofe sehr viel gilt und viel Geld verdient hat, giebt er sich keine Mühe mehr, und wenn es ihm etwa einen Anschein von neuer Strebsamkeit geben sollte, nämlich daß die einzige philharmonische Probe jetzt ohne die sonst zugelassenen Zuhörer stattfindet, so hat dieses nicht den geringsten Einfluß auf die Concerte gehabt, welche jedenfalls einen Krebsgang gemacht haben. — Das dritte Concert brachte uns die neunte Beethoven'sche Symphonie, welche nach einer Probe eben so schlecht ging, als schon vor Jahren. Die Chöre waren immerwährend unsicher. Stellen wo die Gesammtstärke des Orchesters verlangt wird, machen immer Effect, der guten vollen Besetzung des Orchesters wegen, aber ein geistiges Eindringen in die Tiefe der Composition, — die Auffassung der Nüancen wird stets außer Acht gelassen und dieser Fehler fällt wieder auf den Dirigenten zurück. Die Musik zum Sommernachtstraum ging sehr nachlässig. Der Marsch zu langsam, das Scherzo zu schwerfällig und zum Schlusse ließen sich einzelne Instrumente noch die gröbsten Fehler zu Schulden kommen. Einen großen Genuß gewährte das Es-Dur Concert von Mozart für Violine, meisterhaft vorgetragen von Sainton, obschon etwas antik, ist es doch so unendlich erhaben über die seichten Compositionen der Neuzeit für Violine, daß es ganz frisch und neu erschien. Sainton's herrlicher voller Ton und gediegener schöner Vortrag kam dem Stücke sehr zu statten. Im vierten Concerte kam Meyerbeer's Struensee-Ouvertüre zur Aufführung. Voll von Bombast und forcirten Knall-Effecten blieb sie doch ohne Wirkung. In der Freischütz-Ouvertüre, wo die Unzulänglichkeit der Hörner wie immer zu vollster Geltung kam, brachte Costa gegen das Ende (vor der Schlußpassage) ein so unpassendes ritenuto assai an, daß aus der Logen-Reihe nächst der Thür ein lautes Gelächter ausbrach. Man wollte das ritenuto Costa's in den Journalen zwar entschuldigen und sagte Mendelssohn habe es ja auch so gewollt, jedoch ist's doch so gar unsinnig, gerade an dieser Stelle, daß es Mendelssohn unmöglich gewollt haben kann. Beethoven's C-Moll und Mendelssohn's A-Moll (Nr. 2) Symphonie litten auch bedeutend an der neuen Betonungsmanier Costa's, — Sforzandos ohne Maas und Ziel sollen jetzt die mangelhafte Aufführung ergänzen und verdecken. Im Andante (Beethoven) war's so komisch, daß man, wäre Ort und Stelle dazu geeignet gewesen, an einen schlechten musikalischen Witz des Herrn Costa hätte glauben können. Das Finale ging unsicher und mehr lärmend als kraftvoll. Das Andante in Mendelssohns Symphonie ist ein Meisterwerk und der fließende edle Gesang hat einen so orientalischen Anstrich, daß ich immer einen türkischen Leichenzug vor mir sehe, wenn ich's höre. Dieser Satz ging vorzüglich gut, so wie auch der erste Theil, eine hübsche heitre Maimorgenmusik. Weniger gut kam das Finale heraus. Selbiges weniger schön als von poetischer Auffassung und Inspiration, muß namentlich durch geistreiche Aufführung gehoben werden; jedoch es wurde schwerfällig herunter gepeitscht und die Pauken waren, wie immer, obligat.

(Schluß folgt.)

Tagesgeschichte.

Auszeichnungen, Beförderungen. Meyerbeer ist zum Mitglied der musikalischen Section und des Senats der Berliner Akademie der Künste erwählt worden.

Adolph Sax hat von der englischen Regierung die goldne Verdienstmedaille erhalten.

Todesfälle. In Danzig starb am 24ten August Paul Dentler, ein früherer Schüler des hiesigen Conservatoriums. Vor Kurzem haben wir das Op. 1 desselben angezeigt.

Vermischtes.

Auch Prof. Jansa in Wien erhielt seinen Abschied, weil er in London in einem Concert zum Besten der Ungarn mitgewirkt hatte.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Theatermusik.

Opern im Clavierauszug.

O. Nicolai, Die lustigen Weiber von Windsor, Oper in drei Acten. Berlin, Bote u. Bock. Vollständiger Clavierauszug, 10 Thlr.

Concertmusik.

Symphonien.

W. Taubert, Op. 80. Symphonie in H-Moll. Partitur. Berlin, Bote u. Bock. 3 Thlr.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Robert Radecke, Op. 1. Vier Stücke für Pianoforte und Violine. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 10 Ngr.

Lieder und Gesänge.

C. Wettig, Op. 8. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 12½ Ngr.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

F. Brisson, Op. 19. L'Arabesque, Caprice-Etude pour le Piano. **Mainz, Schott. 54 Kr.**

Brillant und geschmackvoll geschrieben, dabei aber arm an musikalischem Gehalt. Dieses Tonstück kann also füglich nur als technische Studie empfohlen werden.

Josephine Martin, Op. 8. Villanelle pour le Piano. **Mainz, Schott. 1 Fl.**

Eine nicht schwere, aber gut musikalische, geschmackvolle Composition, deren anziehende Melodien in einem ziemlich brillanten, sehr claviermäßigen Figurenwerk gut durchgeführt werden.

H. C. Kufferath, Op. 11. Berceuse pour le Piano. **Mainz, Schott. 45 Kr.**

Diese Novität ist völlig werthlos und unbedeutend. Ein langweiliges, monotones Thema bietet die Unterlage zu ungebührlichen, zwecklosen Figurenmassen, die für all' den technischen Aufwand auch nicht das geringste Erquickliche und Belohnende bieten.

C. Büchner, Op. 10. Le Papillon. Impromptu pour le Piano. **Leipzig, Stoll. 7½ Ngr.**

Ein einfaches, aber sehr empfehlenswerthes Tonstück. Ist sehr melodiös, und dabei geschmackvoll und elegant gearbeitet.

A. J. Nowotny, Op. 1. Introduction et Chansonette pour le Piano. **Leipzig, Stoll. 10 Ngr.**

Der Componist bringt in diesem Op. 1 eine sehr schülerhafte, nicht viel versprechende Arbeit. Die Introduction steht völlig nichtssagend, leer und schaal da, ohne allen inneren Verband und Beziehung zu dem zweiten Satze, dem Allegro moderato, wo eine karge Melodie, ohne alle Anstrebung, in einförmigem ⅜Tacte durch zwei große Sätze hindurch zu Tode gehetzt wird, so daß selbst der pikant sein sollende Uebergang von Es nach H nicht im Mindesten mehr erfrischen kann.

F. Langer, Op. 26. Sirene (Nocturne), **Op. 27.** Najade **(Nymphengesang). Zwei Compositionen für das Pfte. Wien, Müller. à 36 Kr. = 12 Ngr.**

Zwei hübsche, charakteristische Compositionen, die jedem Spieler von höherer Bildung als gute Salonstücke empfohlen werden können. Die Sirene (Nocturne) ist ein seelenvolles, sehr melodiöses Tonstück, das reich an schönen Modulationen und gut musikalischem Harmonienwechsel ist. In dem Bravoursatze tragen linke und rechte Hand abwechselnd die Melodie gesangvoll und wohlgehalten durch ein geschmackvolles Figurenwerk hindurch, und der Componist hat hier manch' schöne musikalische Nüance angebracht, die, vom Spieler gut wiedergegeben, nicht ohne Effect und Anerkennung bleiben kann. Die Najade, Op. 27, ist schwieriger als die Sirene, denn sie verlangt mit ihrem leichten, behenden Rhythmus und ihrem glatten, eleganten Figurenwerk einen außerordentlich graziösen, gewandten Vortrag, der trotz aller technischen Schwierigkeiten eine wohlgetragene, gut betonte und markirte Melodieführung behaupten muß.

Für Saiten- oder Blasinstrumente mit Pianoforte.

Friedr. His, Op. 2. Sehnsucht nach der Schweiz. Variationen für die Violine über ein Original-Thema mit Begleitung des Pianoforte. Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.

Eine höchst unbedeutende, werthlose Arbeit. Einfach und nichtssagend, wie das Thema, sind es auch die Variationen, die in musikalischer Hinsicht ohne alle Bedeutung und in technischer Beziehung vielen anderen kleinen melodischen Studien für Anfänger, für welche Vorliegendes nur geschrieben sein kann, bei Weitem nachstehen.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.

Fünfunddreißigster Band. № 11. Den 12. September 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

W. Castrioto-Scanderbeg (Fürst), Sechs Lieder von H. Heine, in Musik gesetzt. — Berlin, Schlesinger. Pr. $\frac{2}{3}$ Thlr.

Diese Lieder sind nicht ohne Geschick gemacht, aber es mangelt ihnen an interessanten Melodien; die Auffassung erhebt sich nicht zur tieferen Conception; die Empfindung, die sich darin ausspricht, hat nicht genug Wärme, die nur in einigen unsere Theilnahme fesselt, sie fließt zu glatt, in schöner, harmonischer Ordnung, aber nicht poesievoll genug. Nr. 5 „Und wüßten's die Blumen, die kleinen", nicht ohne Compositionswerth; allein die Auffassung leidet an dem Fehler, daß über das Ganze eine zu melancholische Schwüle sich ausbreitet, die dem kleinen Liedchen gar nicht eigen. Nr. 3 dagegen, „Ich hab' dich geliebet", hat nicht genug Schwere, auch fehlt die Steigerung. Die Wiederholung der ersten Textzeile ist sicher nicht richtig, da das Stärkste bereits ausgesprochen war. Dem Ganzen fehlt es an der gewaltigen Strömung des Gefühls, die das Gedicht ausspricht. Im Allgemeinen verrathen also diese Lieder den Componisten nicht als unbegabt, allein seine Musik hat noch nicht Wahrheit genug und Gedankenenergie. Auch sind die meisten von den Liedern bereits sehr gelungen componirt. Es ist immer schwer, einem so ausgebeuteten Dichter, wie Heine ist, neue Seiten abzugewinnen.

Fr. Kücken, Op. 53. Fünf Lieder. Schwäbische, Bairische u. s. w. Volksmelodien. Frei bearbeitet für eine Singstimme und Pianoforte. — Berlin, Schlesinger. Pr. 1 Thlr. Einzeln: Nr. 1. 10 Sgr., Nr. 2. $12\frac{1}{2}$ Sgr., Nr. 3. $12\frac{1}{2}$ Sgr.

Ueber diese Lieder, die in ansprechender Auswahl vor uns liegen, haben wir hier blos zu sagen, daß K. sie, wie sich erwarten läßt, mit Geschick bearbeitet und den einfachen Charakter wenigstens durch keine Ueberladung getrübt hat. Die ganz artigen Melodien sind dadurch allerdings dem Salonpublikum zugänglicher gemacht worden, ein Anderer wird vielleicht sagen: genießbarer. Das Letztere stelle ich in Abrede. Denn, abgesehen von der hübschen Weise, wie K. diese Lieder für die Gourmantie zubereitet hat, halte ich es doch für eine Verrückung des Volkslieder-Standpunktes, den Salon unter die schlichten, herzigen Weisen einzudrängen. Es hat allerdings K. mit großer Discretion es gethan, und stets im Einklang mit dem Charakter des jedesmaligen Liedes, allein an einigen Stellen tritt denn doch ein Element hinzu, das mit der ursprünglichen Einfachheit contrastirt und etwas Frappantes an sich hat.

Jos. Dessauer, Op. 51. Drei slavische Lieder (frei

nach dem Serbischen von W. Gerhardt) für eine Singstimme und Pianoforte. — Berlin, Schlesinger. Pr. ⅔ Thlr.

Schon die Gedichte sind ganz geeignet für musikalische Auffassung, sie haben viel Musik in sich. Daher ist auch die Musik des Componisten dazu in so schönem Einklange mit dem Texte. Sie zeichnet sich durch eine gesunde Einfachheit und Wärme des Gefühls aus. Dazu hat er über das Ganze diejenige musikalische Atmosphäre ausgebreitet, welche uns sofort in eine andere Gefühlsweise versetzt und den fremdländischen Ursprung durchfühlen läßt. Keinem von diesen drei Liedern sei ein Vorzug vor dem anderen eingeräumt, sie haben alle so etwas Sinniges und Naturfrisches, daß man ihnen gern lauscht. Mitunter zeigen sich nur einige Längen und Wiederholungen, die ihnen eine zu unverhältnißmäßige Ausdehnung geben. Sie seien auf's Wärmste empfohlen.

Jul. Thümmel u. O. Roquette, Lieder im Volkston für eine Singstimme und Pianoforte. Lief. I. — Berlin, Schlesinger. Pr. ½ Thlr.

Den Volkston treffen diese Lieder mit recht unbefangenem Wesen sowohl in Wort als Ton, welche beide in inniger Vereinigung der Seelen entstanden scheinen. Sie machen zwar, was den musikalischen Theil anlangt, nicht auf originelle Erfindung Anspruch, wirken aber durch ihre Naivität wohlthuend auf's Gemüth; nirgends begegnen wir jener gemachten Sentimentalität, die der Mund spricht, aber das Herz nicht kennt. Werden wir auch hier und da an eine bekannte Volksweise erinnert, so nimmt man's ihrer Unschuld nicht übel. Ernstes und Heiteres, wie es das Leben bringt, klingt durch einander; Jeder greife hinein, wie es ihm gerade paßt. „Frühregen und Märzenstaub" (Nr. 4) ist ein überaus inniges Lied in Wort und Ton. Recht herzig ist auch „Ueberfahrt" (Nr. 5). Beide treffen die Stimmung an der richtigen Stelle, daß sie ein schnelles Echo im Herzen hervorrufen. „Der gescheute Wirth" (Nr. 8) hat ein ganz drollig-gemüthliches Wesen und wird seine Wirkung nicht verfehlen. Diese drei Lieder stehen auch in der Erfindung am höchsten. Nr. 7 „Die beiden Königskinder" lassen etwas moderne Cultur durchklingen, aber nur leise; die Melodie lehnt sich zu sehr an Anderes an. Die Idee der gemeinschaftlichen Arbeit zwischen Dichter und Componist ist hier in recht glücklicher Weise zur Ausführung gekommen.

Jos. Aug. Heller, Op. 38. Drei Gesänge mit Begl. des Pianoforte. (Ohne Angabe, wo? und bei wem? sie erschienen.)

Der erste von diesen Gesängen ist eine Hymne für Vocalquartett mit Begleitung des Pianoforte ad libitum. Sie enthält einen guten, innigen Gesang, und ist leicht ausführbar. Desgleichen bergen die beiden folgenden zwei Lieder einen guten Kern von Musik, zwar nicht bedeutend in der Erfindung, aber in ihrer schmucklosen Einfachheit voller Wahrheit. Ihr Inhalt ist ernster Natur. Der Componist hat den Charakter derselben richtig aufgefaßt, dem milden Ernst hat er einen passenden musikalischen Ausdruck zu leihen verstanden.

Em. Klitzsch.

Bücher, Zeitschriften.

Thematisches Verzeichniß sämmtlicher im Druck erschienenen Werke von Ludwig van Beethoven. — Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 1851.

Das Verdienstvolle dieses mühsamen Unternehmens brauchen wir nicht besonders hervorzuheben: es wird sich zudem aus den folgenden Mittheilungen ergeben. Auf 167 Blattseiten in Hochquart enthält das Buch:

1) Eine Aufzählung der Beethoven'schen Werke mit Opuszahl in vollständiger Reihenfolge von 1 bis 138: dem Namen eines jeden Werkes folgt die Angabe der Dedication, des Originalverlegers und des Preises der ersten Ausgabe; alsdann sind sämmtliche Verlagshandlungen (mit ihren Preisen und etwaigen abweichenden Opuszahlen) genannt, bei denen das Werk außerdem noch erschienen ist; hierauf folgen auf zwei Notenzeilen die Anfangstacte eines jeden Tempos des ganzen Tonwerkes; endlich sind sämmtliche Arrangements des Werkes genannt mit Angabe ihres Verfassers, Verlegers und Preises.

2) Eine Aufzählung der Werke ohne Opuszahl in gleicher Weise.

3) In einem „Anhang" eine Aufzählung a) der Tonstücke angeblich von Beethoven, b) der Bücher und Schriften über Beethoven und c) der Bildnisse, Büsten und Medaillen von und auf Beethoven.

Ein systematisch geordnetes Verzeichniß der Werke Beethoven's (für Orchester, Streichinstrumente, Blasinstrumente, Pianoforte und Gesang), ein Verzeichniß der zu den Gesangcompositionen gehörigen Texte nach ihren Anfangsstrophen und ein Register schließen das Buch.

Ad 1) Nicht nur, daß unter den Opuszahlen von 1 bis 138 keine Nummer fehlt, wir begegnen sogar zwei Mal Doppelnummern: bei Op. 81 und 121.

Dagegen zählen aber auch die meisten Arrangements Beethoven's von seinen eigenen Compositionen hier als selbstständige Werke mit, nämlich: das Pianofortetrio Op. 38 nach dem Septett Op. 20; die Serenade für Piano und Flöte Op. 41 und das Notturno für Piano und Bratsche Op. 42 nach den beiden Serenaden Op. 25 für Flöte, Violine und Viola und Op. 8 für Streichtrio; die Sonate mit Violoncello Op. 64 nach dem Streichtrio Op. 3; das Pianofortetrio Op. 63 und das Octett für Blasinstrumente Op. 103 nach dem Streichquintett Op. 4; das Streichquintett Op. 104 nach dem Pianofortetrio Op. 1, Nr. 3; die große Pianoforte-Fuge zu vier Händen Op. 134 nach der Fuge für Streichquartett Op. 133. Außer den eben genannten Arrangements sind nur noch die folgenden Beethoven'sche Originale: die beiden Streichquartette nach den Sonaten Op. 14 Nr. 1 und Op. 31 Nr. 1 das Pianoforteconcert Op. 61 nach dem Violinconcert und das Pianofortetrio nach der zweiten Symphonie Op. 36. — Im Original gar nicht vorhanden ist Op. 43: das Ballet „die Geschöpfe des Prometheus"; dagegen ist die vollständige Musik desselben in mehren Arrangements vorhanden, die bei Simrock in Bonn erschienen sind, woraus sich entnehmen läßt, daß diese Verlagshandlung auch im Besitze der Originalpartitur sein muß. Dagegen ist z. B. die pathetische Sonate und die in As-Dur Op. 26 blos in achtzehn verschiedenen Originalausgaben vorhanden; nach ihnen die meisten der Sonaten, Duos und Trios für Piano aus der früheren Zeit Beethoven's in 10 bis 15 Ausgaben. — Unter den größeren Instrumentalwerken zählt die meisten Arrangements das Septett Op. 20; es existren von dieser Composition neun verschiedene Arrangements in 23 verschiedenen Ausgaben, nämlich: für Blasmusik 11stimmig und 9stimmig, für Streichquintett 2mal, für Pianofortequartett 2mal, für Pianofortetrio 2mal, für Pianoforteduo 2mal, für 2 Pianoforte 2mal, für Pianoforte 4händig 7mal und 2händig 4mal. Nach dem Septett rangiren die Symphonien in folgender Ordnung: die Symphonie in D-Dur 15, die in C-Moll 13, die in C-Dur 12, die heroische, Pastoral- und A-Dur Symphonie 11, die Symphonie in B-Dur 9, die in F-Dur 7 und die letzte Symphonie nur 2 Arrangements (ein 2händiger Klavier-Auszug von Kalkbrenner und Esser und ein 4händiger von Czerny). Bei Gelegenheit der Symphonien muß man immer wieder aufs Neue bedauern, daß die letzten beiden nicht auch ihren „Hummel" gefunden haben und daß kein gutes 4händiges Arrangement der 9ten Symphonie im Drucke vorhanden ist*) Die „Adelaide" aber, die übrigens ebenfalls in 18 Originalausgaben existirt, ist blos 13mal für Pianoforte 2händig übertragen worden. — Sämmtliche Pianofortetrios und Sonaten mit Violine oder Violoncello sind im 4händigen Arrangement vorhanden; mit Ausnahme der letzten 3 Trios (Op. 70 und Op. 97), der letzten 5 Violoncellsonaten (Op. 69 und Op. 102) und der letzten Violinsonate (Op. 96) auch im 2händigen Arrangement. Sämtliche Concerte sind 4händig und 2händig vorhanden, mit sonderbarer Ausnahme des Pianoforteconcerts in G-Dur (Op. 58), von dem ein 4händiges Arrangement noch fehlt. Die sämmtliche Musik für Streich-Terzett, Quartett und Quintett (einschließlich der beiden Fugen) ist in Partitur vorhanden; mit Ausnahme zweier großen Quartette aus der letzten Zeit (in B-Dur Op. 130 und in Cis-Moll Op. 131) auch im 4händigen Pianofortearrangement. — Von den Claviersonaten sind bis zur F-Moll Sonate Op. 57 die meisten auch 4händig vorhanden, von den späteren nur noch die größte aller Sonaten: in B-Dur Op. 106. Man wird erstaunen, als die nicht für 4 Hände arrangirten Sonaten aus der früheren Zeit die folgenden nennen zu hören: Op. 7 in Es, Op. 27 in Es und Cis-Moll (die Phantasiesonaten), Op. 28 in D (Pastoralsonate) und Op. 54 in F. Noch gänzlich unversehrt sind die Sonaten Op. 54 in F, Op. 78 in Fis, Op. 101 in A, Op. 109 in E, Op. 110 in As und Op. 111 in C-Moll. — Wie die Symphonien, so sind natürlich auch die Ouvertüren im 4händigen und 2händigen Clavierauszuge vorhanden und nur die zu „König Stephan" wartet noch auf ein 2händiges Arrangement.

Ad 2) Hier sind die Werke natürlich nach den Gattungen geordnet; es sind alle Hauptgattungen vorhanden und die Zahl der Stücke ist ziemlich bedeutend, nämlich: a) für Orchester 2 Stück (Menuett, Marsch aus Tarpeja), b) für Streichmusik 1 Stück (Andante favori in F), c) für Blasmusik 2 Stück (Rondino in Es für 8 Instrumente, 3 Duos für Clarinette und Fagott), d) für Pianoforte mit Begleitung 8 Stück (Sonaten, Rondos und 3 Partieen Variationen), e) für Pianoforte zu 4 Händen 2 Stück (Variationen), f) für Pianoforte zu 2 Händen 23 Stück (17 Partien Variationen, die im 10ten Jahre componirten Sonaten und einige andere Kleinigkeiten), — in Summa 38 Instrumentalstücke; g) Tänze und Märsche, darunter: 3 Partien Walzer, 2 Partien Menuetten, 1 Partie Contretänze; h) Lieder und Ge-

*) Der letztere Umstand hat den Schreiber Dieses vor mehreren Jahren bewogen, für seinen und den Bedarf seiner Freunde von der 9ten Symphonie ein eignes 4händiges Arrangement anzufertigen: er offerirt dasselbe in Abschrift einem Jeden, der seine Verzweiflung über die Arbeit des Hrn. Carl Czerny theilt.

sänge: 28 für eine Singstimme mit Begleitung und einige Gelegenheitscompositionen. Von den Stücken dieser Abtheilung sind 5 Kammerstücke, 2 Lieder und ein Militärmarsch aus dem Nachlasse; von den Stücken mit Opuszahl bekanntlich nur die letzten beiden Streichquartette in A-Moll und F-Dur und ein Rondo a capriccio für Pianoforte (Op. 129).

Ad 3) Hier begegnen wir nicht nur dem berüchtigten „Sehnsuchtswalzer", sondern auch einem „Jubelwalzer", einem „Schmerzenswalzer", einem „Hoffnungswalzer" und dem „Alexandermarsche". Unter 1) aber figurirt das am Ende von 2) erwähnte Clavierstück als von Beethoven selbst folgendermaaßen betitelt: „Die Wuth über den verlornen Groschen, ausgetobt in einer Caprice."

Pianofortespieler und Saiteninstrumentisten braucht man auf die Beethoven'schen Compositionen nicht erst aufmerksam zu machen; wohl aber wollen wir bei dieser Gelegenheit den blasenden Musikern ins Gedächtniß rufen, daß folgende Beethoven'sche **Original**compositionen für Blasinstrumente allein existiren: ein Sextett in Es-Dur für 2 Clarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte (Op. 71), ein Trio in C-Dur für 2 Oboen und englisches Horn (Op. 87), ein großes Octett in Es-Dur für 2 Clarinetten, 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte (Op. 103 nach Op. 4), ein Rondino in Es-Dur für die ebengenannten 8 Instrumente (aus dem Nachlasse) und 3 Duos für Clarinette und Fagott in C-Dur, F-Dur und B-Dur.

Das vorliegende Buch läßt in Bezug auf Vollständigkeit und Genauigkeit fast nichts zu wünschen übrig und übertrifft natürlich die bisher erschienenen Cataloge und dergl. nach jeder nur irgend denkbaren Seite hin auf das Ungeheuerlichste. Wir sagten mit Absicht „fast": denn da der Mensch niemals ganz zufrieden zu stellen ist, so haben wir allerdings noch einige Wünsche auf dem Herzen, die wir bei dieser Gelegenheit denn auch der Verlagshandlung zu Füßen legen wollen:

1) Ein systematisches Verzeichniß, das nach unseren bereits oben gemachten Angaben eine Uebersicht gestattet über das, was in jeder Gattung von Tonwerken im 2händigen und im 4händigen Pianoforte-arrangement vorhanden ist, wäre leicht zu fertigen und würde als Erweiterung des Verzeichnisses auf Seite 157 nur wenig Platz einnehmen: es müßte schnell übersehen lassen z. B. wieviel und welche Streichquartette, Pianofortetrios, Sonaten mit Violine oder Violoncello 2händig und 4händig existiren u. s. w. Dieser Wunsch rechtfertigt sich durch den ausgedehnten Claviercultus unserer Tage: jeder Musiklehrer, der den Beethovendienst systematisch betreibt, wird unserem Wunsche beitreten.

2) An derselben Stelle würde noch ein anderes Verzeichniß erwünscht sein, welches eine Uebersicht gestattete über alle diejenigen Ausgaben der Sonaten, Quartette, Symphonien u. s. w., die als Collectiv-Ausgaben von mehrer oder minderer Vollständigkeit gelten dürfen, z. B. sämmtliche Symphonien im 4händigen Clavierauszuge von Czerny bei Kistner in Leipzig, sämmtliche Streichquartette bis Op. 95 in Partitur bei Heckel in Mannheim, sämmtliche Sonaten für Pianoforte bis Op. x oder y bei Dunst in Frankfurt, André in Offenbach, Schott in Mainz, Meyer in Braunschweig u. s. w. Ein solches Verzeichniß würde namentlich den Käufern der Beethoven'schen Musik willkommen sein.

Ein dritter aber ganz kleiner Wunsch von uns ist, es möchten bei Op. 34 etwas mehr, als blos die Anfangstacte des **Themas** angegeben sein in Worten oder Noten. Es betrifft dies nämlich jene Partie Clavier-Variationen, von denen jede einzelne in einer verschiedenen Ton- und Tactart steht. Will man diese Merkwürdigkeit dem Suchenden nicht durch die Anfangstacte jeder Variation vor Augen führen, so lasse man den Titel folgendermaaßen lauten: Op. 34: 6 Variationen über ein Original-Thema (F-Dur $\frac{2}{4}$, D-Dur $\frac{2}{4}$, B-Dur $\frac{6}{8}$, G-Dur $\frac{4}{4}$, Es-Dur $\frac{3}{4}$ C-Moll $\frac{2}{4}$, F-Dur $\frac{6}{8}$ und $\frac{2}{4}$).

Will man später einmal zu Gunsten dieser Neuerungen etwas Raum an den Notenbeispielen ersparen, so wird dies an vielen Stellen sehr wohl angehen. Ueberhaupt könnten in „**musikalischer**" **Beziehung** diese Notenbeispiele besser eingerichtet, bald könnten sie kürzer, bald müßten sie länger sein; doch ist hier wohl sehr häufig der gegebene Breiteraum maaßgebend gewesen.

Wir nehmen noch die Gelegenheit wahr, um in Erinnerung zu bringen, daß trotz aller Titel die Sonaten für Pianoforte und Violoncello nicht auch von der nämlichen Pianofortestimme mit Violine gespielt werden dürfen: es wäre recht sehr zu wünschen, daß auf den Titeln der Violoncellsonaten das „oder Violine" künftig wegfiele.

T. U.

Das ABC der Gesangskunst.

Ein kurzer Leitfaden beim Studium des Gesanges

von

Ferdinand Sieber in Dresden.

(Fortsetzung.)

Portamento. — Es giebt kaum eine Gesangsmanier, über welche so verschiedene und so vielfach irrige

Ansichten herrschen, als über das Portamento. Dasselbe wird bald mit dem einfachen Binden der Töne (cantare lagato), bald mit dem Anschwellen des Tones und dessen Rückkehr ins Piano (messa di voce) bald mit dem Durchziehen zwischenliegender Töne (strascinare la voce) verwechselt — und ist doch Nichts von dem Allen.

Die Gesangskunst versteht unter Portamento dasjenige Verfahren, wobei der Singende von zwei mit Worten oder Silben versehenen Noten, die in der Entfernung eines beliebigen Intervalles auf- oder abwärts aufeinander folgen, die der zweiten Silbe angehörende Note schon auf dem Vocale der ersten Silbe zu Gehör bringt. Es ist also, wie daraus erhellt, das Portament nichts Anderes, als eine Art von Vorausnahme (Anticipation) eines folgenden Tones auf die vorhergehende Silbe, die ein inniges Verbinden zweier Silben und Noten bezweckt. — Diese Vorausnahme darf natürlich nur flüchtig geschehen und der ersten Note nicht mehr als höchstens den Werth eines $\frac{1}{16}$ an Dauer rauben. Ein Beispiel wird dies noch deutlicher machen. Wollten wir die beiden Noten und Silben [Lie-be] durch Portament verbinden, so wäre dies mit Noten etwa so auszudrücken: [Lie- - be.]

Daß hier nicht mehr von einem bloßen Legato die Rede ist, sieht Jedermann ein. Eine Verwechslung mit demselben ist nach unserer Erklärung unmöglich, da der Gebrauch des Portamento zwei Silben (oder Worte) nothwendig macht, während das Legato bei mehreren auf einem Vocal auszuführenden Noten und in allen Passagen anwendbar ist. — Die Messa di voce ist zwar mit dem Portament sehr gut vereinbar, wird auch in Verbindung mit demselben oft von guter Wirkung sein, — kann aber nimmermehr für das Portament selbst gelten. — Eben so wenig ist das Durchziehen der Stimme durch alle zwischenliegenden Töne, bis man von einer Note auf die andere gelangt, für eine Ausführung des Portamento zu halten. Es ist dies Verfahren vielmehr ein unangenehmer Gesangsfehler, der gar leicht in ein Heulen oder Gähnen ausartet und von den Italiänern, wie bemerkt, (vergl. J.) strascinamento genannt wird. Daß ein jeder Fehler am rechten Orte zur Tugend werden, d. h. daß selbst ein solches schnelles Durchziehen oder Berühren aller zwischen zwei Noten möglicherweise ausführbaren Töne in gewissen leidenschaftlichen Gesangsmomenten statthaft und wirksam sein kann (weshalb der Italiäner zuweilen die Bezeichnung strascinando bei dramatischen Effectstellen besonders vorschreibt) — das beweist noch immer nicht, daß ein solches Verfahren zur Gewohnheit werden und überall seine Anwendung finden müsse. Vielmehr ist dieser Mißbrauch und das so allgemeine an die Stelle setzen eines Strascinamento statt des Portamento entschieden zu mißbilligen.

Die Ausführung des Portamento erfordert in zwei Fällen noch besondere Aufmerksamkeit. Erstlich hüte man sich, wenn die erste Silbe mit einem oder mehreren Consonanten endigt, davor, die Anticipation auf einem Consonanten ausführen zu wollen; man singe nicht [La n-de] sondern [La - - - nde] (vergl. C). Zweitens beobachte man bei Diphthongen genau die (unter D) gegebenen Regeln ihrer Aussprache, und singe im Portamento nicht [La u-te] sondern [La‿au-te.]

Wann das Portamento anzuwenden sei, dafür lassen sich schwer feste Regeln geben. Es wird zuweilen vom Componisten durch Zeichen (vergl. Z.) angegeben, indem derselbe entweder das Wort portato oder con partamento vorschreibt, oder auch wohl, wie es namentlich in neueren Liedern oft geschieht, die zweite (zu anticipirende) Note als Vorschlagsnote (gewöhnlich als $\frac{1}{8}$) beifügt. Z. B.: [Theu-re!] Richtiger wäre jedenfalls die Wahl eines $\frac{1}{16}$ oder $\frac{1}{32}$ um die späte und schnelle Ausführung der Vorausnahme auszudrücken, also: [Theu-re!] Oft aber (ja fast immer) steht nur ein einfacher Bindebogen, wo der Componist gleichwohl die Ausführung eines Portamento beabsichtigt oder gewünscht haben mag, und diese unzureichende (eigentlich unrichtige) Bezeichnung hat eben zur Verwechselung mit dem Legato Veranlassung gegeben. — Es muß die passende Anwendung des Portamento meist dem Geschmacke und dem Ermessen des Sängers überlassen bleiben. Zum Schlusse nur noch einige Winke darüber: Das Portamento hat seinen eigentlichen Sitz mehr in den mit Largo, Adagio, Andante und Moderato bezeichneten Tonstücken, und ist eine der schönsten Zierden des getragenen Gesanges. Es ist für den Ausdruck der Liebe und des Mitgefühles — des Schmerzes und der Klage eben so geeignet, als für den Ausdruck des Großartigen und Würdevollen. — Wird es im getragenen Gesange zu we-

nig angewendet, so entbehrt der Vortrag aller Wärme, während der zu häufige Gebrauch der Wirkung desselben Eintrag thut. Hier, wie überall schadet ein „zu wenig" und ein „zu viel". — In sehr leidenschaftlichen Momenten, bei Ausbrüchen des Hasses, der Rache u. s. w. (die wohl größtentheils im Allegro ihren Ausdruck finden) wird, wie bereits oben gesagt wurde, die Manier des Strascinamento zuweilen mit Erfolg ihre Anwendung finden.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Dresden.

Zwei neue Opern habe ich vorübergehen lassen, ohne zu berichten: freilich nannte die eine sich „Großfürstin" und über die andere brachten diese Blätter zeitig genug einen ausführlichen Artikel. Wenn ich jetzt schreibe, wo nichts Neues oder Besonderes vorliegt, so geschieht es, um wieder einmal aufzuräumen.

Mein letzter Bericht schloß mit dem Ende des Monats Juni ab; seit dieser Zeit hatten wir an Opern: Stradella, der Maurer und der Schlosser zwei Mal, die Großfürstin vier Mal, Cortez, der Barbier von Sevilla drei Mal, das Nachtlager in Granada, die Zauberflöte zwei Mal, Jacob und seine Söhne, die Vestalin zwei Mal, die letzten Tage von Pompeji drei Mal, der Prophet zwei Mal. — Neu war also die Oper der Frau Birchpfeiffer und des Hrn. von Flotow. Sie fiel nicht durch, denn sie wurde sogleich vier Mal nach einander gegeben, und droht auch den unglücklichen Abonnenten für den Winter auf eine sehr bedenkliche Weise, aber sie wurde lau, sehr lau, außerordentlich lau aufgenommen. Da man nur aus Berlin leidlich günstige, aus allen andern Orten Deutschlands aber ziemlich ungünstige Berichte über den Erfolg der Großfürstin gelesen hat, so darf man wohl annehmen, daß an der Spree, wo die Kritik in der Person eines gewissen Staberll bekanntlich den treuesten Wächter journalistischer Unbestechlichkeit besitzt, namentlich die treubündlerische Tendenz der Oper — „mit Gott für König und Vaterland!" — Sympathien für dieselbe zu erwecken nicht gedacht zu haben werden solle. Auf das Dasein des Dialogs statt der Recitative möchte ich diesem Genre von Opern gegenüber keinen speciellen Tadel gründen; im Gegentheile: man ruht recht hübsch aus, wenn der Flotow'sche Leierkasten da und dort auf einige Minuten das Maul hält, selbst wenn dies nur geschieht, um einigen Schnurrpfeiffereien der Frau Birch Raum zu gönnen. Wohl aber mag man die Richtigkeit der in dies. Bl. vor Kurzem ausgesprochenen Ansicht aufs Neue bestätigt finden: daß nämlich die Musik allein nicht mehr im Stande ist, in der Oper den Ausschlag zu geben. Bekanntlich erweckte Flotow durch seinen „Stradella" gar keine übeln Hoffnungen: man wußte jedoch vollkommen, woran man mit ihm war, als er seine „Martha" in alle deutschen Lande aussandte. Schon in dieser Oper trat die ganze Gemeinheit der musikalischen Natur des Edlen von Flotow an das Tageslicht. Nun, die Musik der „Großfürstin" ist um kein Haar schlimmer, als die der Martha, entbehrt nur eines reizenden schottischen Liedes: das Buch aber der letzteren Oper ist ein nettes und geschickt gemachtes Theaterstück, während die Frau Birchpfeiffer außer neupreußischen Redensarten nur Abgeschmacktheiten zu Tage gefördert hat. — Neu war ferner die Oper der Gebrüder Papst: die letzten Tage von Pompeji. Man weiß wirklich nicht recht, ob man sich freuen soll oder nicht, wenn man einen jungen deutschen Componisten von Talent auf dem Wege Meyerbeer's und Verdi's betrifft. Der erklärten Ohnmacht der „soliden" deutschen Oper gegenüber zeugt es immer schon von einer richtigen Einsicht in das wahre Wesen der Dinge, wenn ein Deutscher die Bahnen verschmäht, die seine soliden Landsleute mit mehr Fleiß und Willen als Geschick und Erfolg betreten und so beharrlich verfolgen, daß die Zahl der specifisch deutschen Opern immer größer wird, je weniger die ganze Gattung Anklang findet. Das Steckenpferd gewisser hyperpatriotischer Theaterrecensenten war es von jeher, die deutschen Theaterdirectoren herunter zu reißen, daß sie die sogenannte deutsche Opernkunst zu wenig unterstützten d. h. den zahllosen musikalischen Genies unseres lieben Vaterlands durch Aufführung ihrer zahllosen Opernwerke nicht hinreichende Aufmunterung und Belohnung zu Theil werden ließen. Leider gelingt es patriotischen Rücksichten nicht mehr, mich in Aufregung zu versetzen, und der Gedanke nun gar, daß durch Vermehrung der Aufmunterung und Belohnung auch eine Vermehrung der vaterländischen Production angebahnt werden dürfte, erregt in mir Gefühle, die ich beinahe schauerliche nennen möchte. Nun sage ich zwar nicht, daß die Oper der Gebrüder Pabst nicht verdient hätte, aufgeführt zu werden, — vielmehr sage ich recht ausdrücklich und ernstlich gerade das Gegentheil. Wenn bei Gelegenheit dieser Oper sich zufällig aber denn doch immer wieder von Neuem herausstellen sollte, was sich Summa Summarum einige hundert Male bereits herausgestellt hat, so wird man immer mehr und mehr zur Nachsicht mit denjenigen deutschen Theaterdirectoren genöthigt sein, die bei Erwähnung einer neuen deutschen Oper Krämpfe bekommen und Gesichter schneiden. Einer eigentlichen Auslassung über „die letzten Tage von Pompeji" darf ich mich

wohl überheben: bemerken aber muß ich, daß auch Raff's Oper „König Alfred" hier eingesendet worden ist und daß wahrscheinlich die frühere oder spätere Vornahme dieses Werkes es darthun wird, ob die hiesige Theaterintendanz die erste Aufführung der Oper der HH. Pabst unter ihre gelungenen oder verfehlten patriotischen Experimente rechnet. — Zwei Tenöre gastirten auf Engagement: die HH. Schloß aus Kassel und Reichard aus Wien, — beide als Tamino und Graf Almaviva. Hr. Schloß war uns schon früher her nicht eben auf das Vortheilhafteste bekannt: er war bereits vor mehren Jahren hier engagirt und entwickelte neben manchen Stimmvorzügen starke Gesangsfehler. Hr. Reichard übertraf ihn und wurde engagirt: seine Stimme ist nicht besonders, seine Gesangsfertigkeit aber sehr bedeutend. Dafür hat uns der Bassist Hr. Kremenz verlassen. — In dem Barbier von Sevilla leistete Frl. La Grua als Rosine Hervorstechendes und erntete reichen Beifall: man hat davon in dies. Bl. schon gelesen. Im Maurer und Schlosser, gegen Ende August auf dem Theater des Linke'schen Bades zum Besten eines Wittwen- und Waisenfonds der Theatermitglieder gegeben, nahm Frl. Schwarzbach Abschied vom Publikum und erlitt am Schlusse der Vorstellung ein wahres Bombardement von Blumensträußen und Kränzen: sie hinterläßt hier zahlreiche Verehrer. Der Prophet, nach einer vier- bis fünfmonatlichen Ruhe zum 33sten Male wieder gegeben, soll volle Häuser gemacht nnd ziemlichen Beifall hervorgerufen haben.

Im Uebrigen habe ich nachzutragen, daß am 29sten Juni das 100jährige Jubiläum der hiesigen katholischen Hofkirche stattgefunden hat, wobei eine neue Messe vom Kapellmeister Reissiger zur Aufführung gekommen ist: unsere Tageskritik tadelte die Aufführung einer neuen Messe an diesem Tage. — Der bisherige Director der hiesigen Liedertafel, Hr. Cantor und Musikdir. Julius Otto, ist nach mehren Mißhelligkeiten mit seinen Liedertäflern von der Leitung dieses Chores zurückgetreten. An seiner Stelle haben die Mitglieder Karl Krebs gewählt. — Ende August gab die königl. Kapelle auch ihr alljährliches Armenconcert im Palais des großen Gartens unter Leitung des Kapellmstr. Reissiger. Man führte auf: die Ouvertüre zu Oberon, die große Arie der Norma (Frl. La Grua), eine Violoncell-Phantasie über großbrittanische d. h. englische, schottische und irische Themata (Hr. Friedrich Kummer), eine Arie aus Reissiger's Adele de Foix (Hr. Mitterwurzer), das Violinconcert von Mendelssohn (Hr. Seelmann) und die B-Dur Symphonie von Beethoven. Da auf die Vorbereitung solcher Concertaufführungen der hiesigen Kapelle stets nur wenig Zeit verwendet werden kann, so enthalten die Programme derselben nur selten etwas Neues: das alte Bekannte aber wird in vorzüglicher Ausführung geboten. Eine Rarität war hier das Mendelssohn'sche Violinconcert, vom Hrn. Kammermusikus Seelmann lobenswerth gespielt, aber von nur schwacher Wirkung.

Ende August 1851. L — i.

Aus London.

Philharmonische Concerte.

(Schluß.)

Im fünften Concerte wurde der Dirigentenstab nebst der daran hängenden sehr starken Quaste, in die Hände des Hrn. Lucas übergeben, da Costa am Hofe gebraucht wurde. Gewissenhaft kann man nicht sagen, daß derselbe das Orchester leitete, denn das Orchester leitete ihn eigentlich; jedoch ist's eine eigne Sache um's Dirigiren und man soll's in solchem Falle nicht zu streng nehmen. Beethoven's Symphonie Nr. 8 und Spohr's Nr. 1 kamen zur Aufführung, so wie eine neue Ouvertüre von Cipriani Potten, welche ganz prächtig instrumentirt ist und jedenfalls Anspruch auf Originalität machen darf. Sivori spielte ein Concert, das als Musik keine hohen Ansprüche machen darf, sondern nur gerade ein angenehmes brillantes Stück ist, mit einer erstaunlichen Virtuosität aber, mit einer Sicherheit und Reinheit, welche bei solcher Schwierigkeit selten ist. Sivori's gefällige, aber gehaltlose Musik gewann wirklich dadurch, daß im folgenden sechsten Concerte Haumann eine Composition vortrug, welche unter Allem steht, was nur je an zusammengestoppeltem Zeuge von Concerthelden vorgekommen ist. So langweilig und jämmerlich ist lange Nichts hier geboten worden. Haumann hat doch einen Ruf auf dem Continente, den kann er aber mit dem Stücke sicher nicht erlangt haben; selbst sein sonst recht erträgliches Spiel kam gar nicht in Anschlag. Man jammerte laut bis das Violinconcert vorbei war. — Dahingegen erregte das debut des Contrabassisten Bottesini ein wahres Furore. Eine außerordentliche Sicherheit, Fertigkeit, schönen Ton und Gesang, Alles besitzt er, und selbst seine Compositionen sind geistreich, wenn auch nur leichter Art. Bottesini hatte einen Erfolg, wie er selten ist, doch konnte er nur den zweiten Preis des allgemeinen Enthusiasmus erlangen. Mehrere Journale behaupteten mit Recht, daß, hätten wir nicht jetzt gerade den größten lebenden Meister dieses Instrumentes hier gehabt, den deutschen Virtuosen Müller, Bottesini alle Ehre

allein davon getragen haben würde. Im Vergleich mit Jenem aber ist Bottesini's Ton nur dünn und sein Vortrag weniger von künstlerischem Feuer durchdrungen, auch sind die Compositionen Müller's die Ergüsse eines musikalisch gebildeten Geistes. Jedenfalls ist Bottesini ein Meister auf seinem Instrumente, doch kann er es dem kolossalen Meister Müller nicht gleich thun; schade, daß dessen unaufhörliche Beschäftigungen im Majestys-Theater ihn verhinderten, unzähligen Concerteinladungen Genüge zu leisten; wo er auch immer spielte, brachte er eine unglaubliche Sensation hervor, hörte man ihn doch im Orchester heraus, und es war nicht übertrieben, daß ein Journal sagte, um sich einen Begriff von des großen Contrabassisten Müller's Ton zu machen, müsse man sich die Stimmen Lablache's, Staudigl's und Formes' in Eins zusammengeschmolzen denken. An Symphonien hatten wir die Beethoven's in B., die Mozart's in Es. Beide wurden sehr gut ausgeführt. Haydn's Symphonie in D. und Beethoven's in A kamen im siebenten Concerte an die Reihe. Haydn's leichte graciöse Musik wird zu schwerfällig hier aufgefaßt. Die Beethoven'sche ging vorzüglich gut, nur wird das Alegretto immer zu schnell genommen. Die Ouvertüre zu Coriolan und die zu Weber's „Beherrscher der Geister" gaben den klaren Beweis für meine obige Klage, daß das Forte des philharmonischen Orchesters seine Schwäche ist. M. Blagrove trug ein Violinconcert von Spohr vor mit vollem Tone, hübscher Technik, aber kalt wie Eis. Im letzten (achten) Concerte wurden von Symphonien aufgeführt: von Mozart's in C-Dur (mit der Fuge) und Beethoven's „Pastorale;" an Ouvertüren „Euryanthe" und eine im Manuscript von Mendelssohn, wahrscheinlich ein Jugendwerk von fremden Eindrücken und Anklängen. — Hr. Pauer (aus Frankfurt) trug das Hummel'sche A-Mollconcert vor und gefiel allgemein. Er entwickelte ein sehr nettes sauberes Spiel und musikalischen Vortrag (im Gegensatz zum Virtuosenvortrag). An Sängern gaben uns die Hrn. Directoren im Laufe der philharmonischen Saison: Miß William's, mit wunderschöner Altstimme, etwas kalt, doch immer correct und rein, dann Miß L. Pyne, welche schon verloren hat, weil der Succeß sie zu sicher und nachlässig macht, seitdem Engagements und Honorare sie überströmen, weiter Miß Dolby, Mstr. Whitworth — braver Baritonist. — Mad. Castellan, Hr. Hochhausen, Mad. Charten, endlich die HH. Formes, Reichart und Pischeck. Von allen Sängern, welche zu einer Zeit viel versprachen, ist keiner so zurückgegangen, als Pischeck, welcher nur noch schreit oder winselt. Die ganze Saison hörte ich ihn nicht ein Mal singen. Einen sehr günstigen Eindruck machte Hr. Reichart aus Wien, besonders durch den geschmackvollen gefühlten Vortrag deutscher Lieder. Auch war er in fast allen Concerten der Saison engagirt. Nimmt man die Leistungen im Allgemeinen, so wie auch die Wahl der Stücke, so muß man dahin kommen, einzusehen, daß der Vorstand dieser einflußreichen philharmonischen Gesellschaft unter narkotischem Einflusse ist und etwas schläfrig zu Werke geht, mit solchen Mitteln, einem größtentheils aus berühmten Musikern bestehenden Orchester (ausgenommen die Hörner), bedeutenden Fonds ꝛc. — Die guten Leute bleiben aber immer, wo sie vor 20 Jahren waren, nichts Neues wird probirt, immer dieselben Werke wieder gegeben und da nicht immer die beste Auswahl. Von Schumann und Gade will man nichts wissen, trotz meinen wiederholten Anfragen, es doch nur ein Mal erst zu probiren! — Es war ein Plan zu einer Oppositionsgesellschaft mit Berlioz als Dirigent; jedoch kam's nicht zu Stande. Ein höheres geistiges, künstlerisches Streben fehlt gänzlich bei der Philharmonie, es ist eine Geldsache geworden und Costa scheint sich nicht mehr darum zu kümmern, denn, wenn ihm auch ein, im besseren Sinne des Wortes, künstlerisches Verständniß der guten Musik abgeht, so hat er doch nicht zu verwerfende Qualitäten als Dirigent, Feuer, Energie, große moralische Gewalt über die Musiker des Orchesters und jedenfalls viele Uebung, außerdem besitzt er eine Art religiöser Verehrung für gute Musik, er glaubt, wenn er auch nicht versteht; jetzt jedoch ist er so viel beschäftigt im Reiche der Musik am Hofe, in der Philharmonie und in dem Coventgarden-Theater, daß er unmöglich Allem, oder von Allem auch nur Einem völlige ungetheilte Aufmerksamkeit zuwenden könnte und in den philharmonischen Concerten ist das am allerfühlbarsten und empfindlichsten. — In der Sacred Harmonie Society gab die Aufführung eines neuen Oratoriums von Charles Horsley Stoff genug eine hier herrschende feindliche Parteisucht vor's Publicum zu bringen. Der musikalische Recensent des „Athenäum" (welches Bulwer sich die Freiheit nimmt Asinäum zu nennen) ist nämlich abgesagter Feind der jungenglischen Musik und behauptet bei jeder Gelegenheit: daß weder Originalität der Gedanken, noch der Form darin zu finden sei und eifert mit vieler Schärfe gegen die wirklich hier herrschende kindische Nachahmungssucht der Mendelssohn'schen Manier. Dieser nun nahm obiges Oratorium auf's Aergste mit; Nummer für Nummer setzte er die Stellen aus Werken von Händel, Mendelssohn ꝛc. hin, nach welchen er behauptete: Herr Horsley habe die Seinen geformt, dabei auch die

Ideen seiner Vorbilder zugleich mannigfach benutzt. Er sprach dem jungen Componisten alle Originalität ab und wiederholte seinen schon vor 15 Jahren, bei Errichtung der Concerte der Society of Brittish musiciens gemachten Ausspruch, daß es den englischen Componisten im Allgemeinen an Ideen mangele und im Besonderen an Originalität, daß aus der englischen Musikschule weder, noch aus obiger Society etwas Ruhmwerthes hervorgegangen, und daß er abgesagter Feind der hier conventionellen Lobmanier sei. In vieler Beziehung bieten die allgemeinen Zustände der hiesigen Musikwelt ein abschreckendes Bild. Mehr als irgendwo drängen sich hier jämmerliche Charlatane in die Oeffentlichkeit und machen mit ihren Erbärmlichkeiten beim großen Publicum mehr Glück, als die unzähligen tüchtigen Meister und Künstler, die hier und in den Provinzen leben, oft sehr Tüchtiges und Schönes leisten, aber ganz vergessen und übersehen werden. Ein Buch ließe sich schreiben über die getäuschten Hoffnungen der Fremden, der tüchtigen, gediegenen Leute, die überall auf dem Continente Brod und Engagement finden würden, während sie hier untergehen und verhungern können, wo sich elende, geckenhafte, ignorante Charlatane spreizen, in lügenhaften Zeitungen rühmen und preisen lassen, und dafür dem ungebildeten betrogenen Publicum das Geld in Massen aus der Tasche lokken. Ferd. Präger.

Kleine Zeitung.

Gebührende Rüge. In Nr. 6 dies. Bl. vom 8ten August d. J. befindet sich unter der Rubrik „Kleine Zeitung" ein Correspondenzartikel aus Koburg, in welchem (in einem gar sonderbaren Style) über die am 27sten Juli d. J. auf hiesiger Veste abgehaltene Gesangesproduction „Soldatenleben von Julius Otto" zu referiren versucht wird. S. hat sich der Wackere unterzeichnet, dem wir nachsichtsvoll seine geschmacklosen Ausdrücke, wie: „Contingent" der „Liedertäfler", eben so zu Gute halten wollen, als seine wichtige Mittheilung, daß ein „kräftiger (!) Regenguß" Sänger und Publikum „in die nahe gelegenen Behälter" (?!) gedrängt habe! Die Schlußzeilen aber jenes unsterblichen Artikels, in welchem unser lieber Gast: Herr Cantor und Musikdirector J. Otto aus Dresden, mit den Worten:

„Schließlich muß noch das Benehmen des Hrn. Otto gegen seine hiesigen Collegen getadelt werden. Es war nichts weniger als entgegenkommend und freundlich. Dadurch hat er sich sehr geschadet."

so gröblich verletzt wird, können wir unmöglich auf sich beruhen lassen, da sie platte Unwahrheit und hämische Kränkung enthalten! Hr. Otto hat sich im Gegentheil während der kaum anderthalbtägigen Dauer seines hiesigen Aufenthaltes, durch sein freundliches, bescheidenes und würdevolles Wesen, die Herzen Aller gewonnen, welche Gelegenheit hatten und Gelegenheit suchten, seine Bekanntschaft zu machen. Muthmaßlich that dies Hr. S. nicht, und erwartete, anmaßend genug, daß unser Gast, vor Allem, bei ihm vorfahre. Das ging aber nicht an, er war der Unsere, hatte Wichtigeres zu thun, und wäre dann (denn seine Reisezeit nahte sich ihrem Ende, er mußte zurück nach Dresden) jedenfalls zu spät gekommen! — Nicht Tadel hat Hr. Otto hier geerntet, sondern Lob, Freundschaft seiner wahren Collegen und gebührende Ehre (während der Production wurde demselben das Diplom als Ehrenmitglied des Sänger-Kranzes überreicht), und nicht geschadet hat er sich, sondern nur den allgemeinen Wunsch erregt, den wir hier nochmals und öffentlich aussprechen: daß er uns recht bald, und recht oft, mit seinem lieben Besuche wiederholt erfreue.

Koburg, im August 1851.

Die Vorstände des Sänger-Kranzes.
Im Namen desselben:
Knauer. Appun. Eberhardt, Secretair.

Hamburg. Bei Gelegenheit der gegen Ende September hier statthabenden General-Versammlung des Gustav Adolph-Vereins wird zugleich eine große Musik-Aufführung in der Michaelis-Kirche unter Grund's Direktion veranstaltet werden. Man verspricht sich eine tüchtige Leistung. Dem Vernehmen nach hat man Ritter in Magdeburg eingeladen, die Orgel zu übernehmen, und hat derselbe auch zugesagt. Es ist die Orgel der Michaelis-Kirche dasselbe vortreffliche Instrument, zu dessen Erbauung Mattheson (starb 1764) 44000 Mark testirte.

Stuttgart, den 1sten September. Als das erste Lebenszeichen der wiedererwachenden musikalischen Saison begrüßten wir neuerdings ein Concert unseres rühmlichst bekannten Landsmannes, des Hrn. Wilhelm Krüger, Pianisten des Königs von Würtemberg, welcher schon seit einer Reihe von Jahren in Paris als geschätzter Claviervirtuos ansässig, für diesen Herbst beabsichtigt (um sich in seinem Vaterlande den Namen zu erwerben, den er in der That verdient), eine Kunstreise durch Deutschland anzutreten. Bereits vor einer längeren Reihe von Jahren ließ er sich im Leipziger Gewandhause hören, und errang damals eine nicht unbedeutende Anerkennung. Die Fortschritte jedoch, welche dieser Künstler, gestützt auf Fleiß und Talent, seitdem gemacht hat, sichern ihn für diesmal weit größerer Successe, dürfen wir anders aus dem Beifalle schließen, mit dem er in Stuttgart bei seinem vor- und diesjährigen Auftreten überschüttet wurde. Hr. Krüger bewies in seinem letzten Concerte durch den Vortrag der Cis-Moll Sonate von Beethoven neben eminenter Fertigkeit, klangvollem Anschlage, vollendeter Technik ein so tiefes Verständniß, eine

so warme Hingebung an jenes herrliche Tonwerk, das wir mit Freuden anerkennen mußten, wie hoch Solidität und Gediegenheit des Spiels, wenn sie sich mit geistvoller Auffassung verschwistert, über den sogenannten Virtuosenthume steht. Außerdem excellirte er in einer Phantasie über Weber'sche Themen von Ravina, und durch den graziösen Vortrag zweier von ihm selbst componirten Salonstücke. Unter den Mitwirkenden heben wir den Vater und Bruder (beide vortreffliche Mitglieder der hiesigen Kapelle und Meister auf der Flöte) des Concertgebers hervor, so wie Frl. Würst und Hr. Rauscher.

Magdeburg. Vor Kurzem fand ein vom Seebach'schen Gesang-Verein veranstaltetes Concert zur Herstellung eines Grabmahls für den vor einigen Jahren verstorbenen Musikdir. und Dom-Organisten A. Mühling statt, dessen Oratorien David, Bonifazius u. s. w. hier noch in frischem und gutem Andenken stehen. Außer den Kräften des genannten Vereins wirkte ein wohlgeübtes Orchester, in dem wir zu unsrer Freude den vortrefflichen Violoncellist, Hrn. Schapler, wahrnahmen, Frl. Siebert, Hr. Concertmeister Beck und Musikdir. Ritter, erstere durch den Vortrag einiger Sologesänge, die letztgenannten Herren durch den eines Adagio für Violine und Orgel mit. Die Compositionen waren sämmtlich von A. Mühling, dessen Sohn das Ganze in gewohnter tüchtiger Weise leitete.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Die schwedische Sängerin Ebeling trat auf dem Berliner Hoftheater als Alice in Robert neben Frl. Babnigg als Prinzessin mit allgemeinen Beifall auf. Krankheit nöthigt sie indeß, ihre Darstellungen zu unterbrechen.

Frau Gundy wurde an die Stelle der entlassenen östreichschen Kammersängerin Zerr berufen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Rossini ist vom Großherzog von Toscana zum Ritter des Verdienstordens vom heiligen Joseph ernannt worden.

Vermischtes.

In Cassel hat das hinterlassene Werk Conradin Kreutzer's „Aurelia oder die Braut von Bulgarien" mit Buch von Carl Gollmick, gefallen (wenn auch nicht mit Enthusiasmus) und verspricht eine Repertoir-Oper zu werden. Sie wurde am 20sten August als Festoper zum Geburtstage des Kurfürsten zum ersten Mal in Scene gesetzt und mit Pomp ausgestattet, wobei sich die Tänze des Balletmeisters Hrn. Martin auszeichneten. Die Besetzung war folgende: Almerich, Herzog von Siebenbürgen, Hr. Schloß; Dobreslaw, sein erster Feldherr und Botschafter, Hr. Biberhofer; Olfriendo seine Schwester, Frl. Meyer; Jarko sein Diener, Hr. Poley; Kówar ein Landmann, Hr. Höppel; Liwa dessen Weib, Frau Schaub; Milos deren Sohn, Hr. Hager; Aurelia Frl. Molendo; Borotin der Kanzler, Hr. Häser; Garborock und Stachlow (2 Räuber) die HH. Tripp und Krinz. Wir sahen, daß das Sujet nach dem bekannten Schauspiel „der Wald bei Herrmannstadt" bearbeitet ist. Im October wird die Oper in Darmstadt gegeben werden.

In Frankfurt a. M. wird gegenwärtig die 50jährige Dienstfeier des Chordirektors und ersten Geigers Hr. Nicolaus Balbenecker vorbereitet.

Der Tenorist Chrudimsky, von Frankfurt nach Carlsruhe übersiedelt, hat dort als Othello, Hernani, Barbarino, Sever und Licinius großes Glück gemacht, und als Robert Sensation erregt. Das neue Haus in Carlsruhe wird nun bald fertig und die Direction dadurch in den Stand gesetzt werden, die Opern: Prophet, Hugenotten, Stumme 2c. zu geben.

Conradi hat eine Oper „Musa, die letzte Maurenkönigin", Canthal eine Oper „der Fürst des Meeres", J. Hopfe in Berlin eine desgl. „die Tochter der Sclavin" vollendet.

Ein Portrait Mozart's von Tischbein ist unter dem Nachlaß des Mainzer Hofgeigers Stutzl durch die Bemühungen des Hrn. André in Offenbach aufgefunden worden, und wird bei Breitkopf und Härtel erscheinen.

Nach einer testamentarischen Bestimmung Kalkbrenner's tritt jetzt in Paris eine Anstalt für kranke Musiker unter dem Namen „Hospice Kalkbrenner" in's Leben.

Von Jenny Lind erzählt man, daß sie im Land am Niagara 26 Odschibbiway-Indianer empfing, um sich von ihnen ihre Nationalgesänge vortragen zu lassen. Sie gab ihnen hierauf einige schwedische Lieder zum Besten. Ihre Rückkehr nach Europa wird jetzt erfolgen.

Ein zehnjähriger Pianist, ein Münchner, Carl Zahlfleisch, wird von dort aus gerühmt.

Der Wiener Männergesangverein hat beschlossen, für jede erstmalige Aufführung eines neuen Werkes für Männerstimmen eine Tantième von 1 Ducaten an den Tonsetzer zu entrichten, und fordert die anderen Vereine zur Nachahmung dieser lobenswerthen Einrichtung auf.

Ferd. Hiller verläßt Cöln, da er von Lumley für die italienische Oper in Paris und London engagirt ist.

Carl Reinecke hat sich mit einer Schleswig-Holsteinerin, Frl. Betty Hansen, verlobt.

Kritischer Anzeiger.

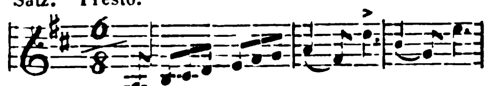
Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Concertmusik.
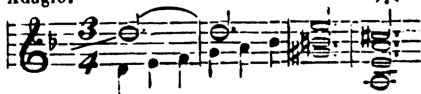
Arrangements.

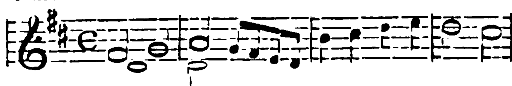
J. Haydn's Symphonien für das Pianoforte zu zwei Händen gesetzt von Carl Klage. Berlin, Damköhler. Nr. 6 u. 7, à 20 Sgr.

Es genüge blos die Angabe: Nr. 6 in D-Dur.
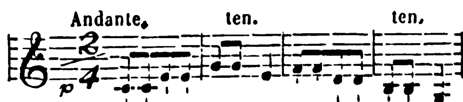


mit vorhergehender Einleitung:





Die 7te ist die mit dem Paukenschlag:



G. Vierling, Op. 6. Ouvertüre zu Shakespeare's Sturm. Berlin, Trautwein (Guttentag). Clavierauszug zu vier Händen. 1 Thlr. 15 Sgr.

Ueber den Geist dieses Werkes verweisen wir auf die Beurtheilung, die neulich gegeben wurde bei Besprechung der Partitur. Der vorliegende Clavierauszug ist ganz vorzüglich claviermäßig eingerichtet, die Secondo verlangt aber eine geübtere Hand als die Primo; aber Alles ist so klar und fließend gemacht, daß Clavierspieler darauf ihre Aufmerksamkeit zu lenken nicht verfehlen mögen.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

H. Schäffer, Op. 12. Ernste und heitere Lieder für vier Männerstimmen. Heft 1. Hamburg, Jowien. Partitur u. Stimmen, ½ Thlr.

H. Truhn, (ohne Opuszahl.) Hochland! Gedicht von R. Burns, für vierstimmigen Männerchor. Königsberg, W. Koch. 15 Sgr.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Lieder und Gesänge.

Will. Lehmann, Op. 9. Freud und Leid. Gedicht von Rückert. Lied für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte und der Guitarre. Leipzig, Stoll. 8 Ngr.

Guitarre und Pianoforte spielen hier mit Ausnahme einiger weniger Stellen die Rollen höchst gewöhnlichen, seichten Accompagnements. Die Melodie selbst ist, ohne gemüthlos und unmelodiös zu sein, dennoch ein sehr unbedeutendes Product, und das Ganze die geringfügige, triviale Composition eines sehr guten, sinnigen Gedichtes.

Intelligenzblatt.

In unserem Verlage erschienen soeben:

Geissler, C., Fünf Terzette über Worte von Göthe, Klopstock, Holtei etc. etc. für Sopran, Tenor und Bass mit Begleitung des Pianoforte. Op. 46.
Heft 1. (Nr. 1. Der Jüngling — Nr. 2. Zuruf — Nr. 3. Der Frühling.) 20 Sgr.
Heft 2. (Nr. 4. Treue Liebe — Nr. 5. Hand in Hand.) 20 Sgr.

Geissler, C., Sechszehn Tonstücke für die Orgel zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste, als: Vor- und Nachspiele in den meisten vorkommenden Tonarten, verschieden in Character und Form. Op. 97. Heft 1 u. 2. à 15 Sgr.

———, Die jungen Sänger am Pianoforte. 25 kleine Lieder für die ersten jugendlichen Gesangskräfte mit leichter Begleitung des Pianoforte. Op. 98. Heft 1 u. 2. à 10 Sgr.

Leibrock, J. A., Transcriptionen classischer Lieder und Gesänge für Violoncello (oder Violine) mit Begleitung des Pianoforte.

Nr. 1. Beethoven, L. v., Adelaide. 17½ Sgr.
Nr. 2. ———, An die Geliebte. 10 Sgr.
Nr. 3. ———, Die Sehnsucht (1ste Melodie). 10 Sgr.
Nr. 4. ———, Das glückliche Land. 10 Sgr.
Nr. 5. ———, Die Sehnsucht (4te Melodie). 10 Sgr.
Nr. 6. ———, Die Hoffnung. 10 Sgr.

☞ Diese Transcriptionen empfehlen wir ganz besonderer Beachtung. Beethoven's herrliche Compositionen, die unvergänglichen Blüthen echt deutscher Lieder und Gesänge, sind hier eben so edel als geschmackvoll übertragen und bearbeitet. Sie bieten keine Schwierigkeiten; erfordern keinen Daumeneinsatz, und sind, der leichten Lesart halber, nur im Bassschlüssel geschrieben.

Sattler, H., Vierzehn mehrstimmige Lieder und Gesänge mit und ohne Begleitung des Pianoforte für höhere Töchterschulen, Frauenkränze, Gesangvereine und häusliche Gesangscirkel. Op. 10.

Heft 1. Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Partitur und Stimmen (dieselben apart à 15 Sgr.) 1 Thlr.
Heft 2. Acht Lieder ohne Begleitung. Partitur und Stimmen (dieselben apart à 12½ Sgr.) 25 Sgr.

☞ Von demselben Componisten erschien früher in unserem Verlage eine ähnliche Sammlung: 7 mehrstimmige Lieder etc. etc. Partitur und Stimmen. 22½ Sgr.

Demnächst erscheint:

Beethoven, L. v., Andante aus der Sonate Op. 26, in As, und Adagio aus der Sonate Op. 27 Nr. 1, in Cis-m. Durch untergelegte Worte zum Gesange eingerichtet von Dr. F. K. Griepenkerl. 3te Auflage. 15 Sgr.

Berlioz, H., Grand Ouverture du roi Lear. Arrang. pour le Piano à deux mains par J. A. Leibrock. 20 Sgr.

☞ Ein Arrangement à 4 ms. erschien früher.

Braunschweig, den 15. August 1851.

Eduard Leibrock's
Hof-Musikalienhandlung.

Im Verlage von ***Schuberth & Co.*** in Hamburg und New-York erschien soeben das seit 10 Jahren im Buchhandel fehlende classische Werk:

Ludwig van Beethovens
Studien im Generalbasse, Contrapunkte und der Compositions-Lehre.

Aus dessen handschriftlichem Nachlasse gesammelt und herausgegeben von *Ignaz Ritter von Seyfried.* Mit prachtvollem Stahlstich-Portrait Beethovens nach einer von Kriehuber nach dem Leben gelieferten Zeichnung, und noch 7 artistischen Beilagen. Zweite revidirte, im Texte vervollständigte Ausgabe von *Henry Hugh* (*Edgar Mannsfeldt*) ***Pierson,*** qdam. Professor der Tonkunst an der Universität zu Edinburgh. Erste Lieferung.

Das Werk des grossen Meisters zerfällt in 2 Abtheilungen; die erste den rein musikalischen, die zweite den historischen Theil enthaltend; es erscheint in 6 Lieferungen, jede zu ⅔ Thlr., und kostet 4 Thlr. im Subscriptionspreise, dessen Erhöhung wir uns nach vollständigem Erscheinen vorbehalten.

Exemplare und ausführliche Prospekte sind vorräthig.

Es ist so eben mit vom Autor vorbehaltenem Eigenthumsrechte im Commissionsverlage der ***T. Trautwein'***schen Buch- und Musikalien-Handlung (*J. Guttentag*) in Berlin, Leipziger Strasse No. 73, erschienen:

„*Neue stark vermehrte Ausgabe des Indispensable du Pianiste*“ für Pianoforte von ***Anton von Kontski.*** Op. 100. Pr. 3 Thaler.

Bei ***Joh. André*** in Offenbach sind neu erschienen:

Messer, F., Op. 10. 6 Gesänge f. S., A., T. u. B. (Herrn M. Hauptmann gewidmet.) 1 Thlr. 10 Sgr.
———, Op. 13. 3 Lieder mit Pfte. 10 Sgr.

Bei Unterzeichnetem erscheint in ca. 8 Tagen:

Brendel, Frz., Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. 24 Vorlesungen, gehalten zu Leipzig im Jahre 1850. ca. 32 Bog. gr. 8. geh. n. 2 Thlr.

Leipzig, den 9. Septbr. 1851. ***Bruno Hinze.***

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin. P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
J. Fischer in Prag. G. u. B. Westermann in New-York.

Fünfunddreißigster Band. **№ 12.** Den 19. September 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{2}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

W. H. Veit, Op. 29. 5ième Quintetto pour deux Violons, deux Altos et Violoncelle. — **Leipzig, Hofmeister. Preis 2 Thlr. 10 Ngr.**

Das vorliegende Quintett reiht sich rücksichtlich seines Inhaltes an die besten Arbeiten der Neuzeit in dieser Gattung; es wird durch denselben ein Werk höheren Ranges, denn es strebt über die Grenzen der bloßen Unterhaltung hinaus und äußert in schöner, künstlerischer Form ein Leben, das nach Geltendmachung von bestimmten Gedanken strebt; es ist ein gutes Stück aus dem Seelenleben des Componisten. Der Charakter desselben ist recht eigentlich der Quartettsphäre angemessen und zeigt den Componisten hinsichtlich der technischen Behandlung als tüchtig vertraut mit dem Terrain; die Verarbeitung der Gedanken so wohl wie die Ausbeutung der instrumentalen Mittel zeugen von jener Fertigkeit, die schon um ihrer selbst willen Befriedigung gewährt. Diese Befriedigung erhält aber ihre Vollendung vorzüglich noch dadurch, daß aus der schönen Form ein frisches, musikreiches Leben spricht, welches sich größtentheils in anerkennenswerther Selbstständigkeit äußert. So gewinnt gleich der erste Satz nach einem kurzen einleitenden Andante con moto welches viel Empfindung in sich trägt und mit einer fragenden Cadenz zum Allegro vivace überleitet, den Hörer durch sein entschiedenes Auftreten und sein heiteres frisches Wesen. Aufgefallen ist uns jedoch darin ein Anklang an ein Lied des Componisten in dessen Op. 15. (Nr. 6 „Vergiß mein nicht"). Es bildet das zweite Hauptmotiv des ersten Satzes. Das Adagio (Fis-Moll), welches hierauf folgt, ist wohl die vorzüglichste Nummer des Ganzen. Es zeichnet sich aus durch seinen innigen Gesang, durch den sanften Schmelz seiner Cantilene, die durch die erste Violine und das Violoncell in gegenseitiger Durchdringung immer in ruhigem Zuge über der Begleitung schwebend getragen wird. Es verdient recht eigentlich den Namen eines „Seelenstückes". Das Allegretto, „Märchen" überschrieben, steht nicht nach. Obwohl etwas an Mendelssohn'sche duftige Märchenerzählungen erinnernd, ist es doch von origineller Erfindung und geistreicher Ausführung. Die Gegensätze sind zu einem anschaulichen Bilde verarbeitet, fein und charakteristisch gezeichnet. Der vierte Satz, Allegro molto, reiht sich würdig daran, keck und frisch dahin brausend. Sein Charakter nähert sich mehr jener feineren Salonluft, für die wir bereits durch einige Quartetten Mendelssohns empfänglich gemacht worden sind. Die Gedankenenergie weicht hier einem gewissen Feuer, womit alles ausgesprochen wird. Denn obwohl die Motive nicht ohne Interesse sind und namentlich durch ihre abgerundete Form gewinnen, so liegt ihnen doch nicht irgend welche tiefere Gedankenbeziehung zu Grunde. — Das Werk

sei Quintettspielern angelegentlich empfohlen; denn es verdient eine Beachtung mit vollem Rechte. Die Ausführung hat keine übermäßigen Schwierigkeiten.

Em. Klitzsch.

Das ABC der Gesangskunst.

Ein kurzer Leitfaden beim Studium des Gesanges

von

Ferdinand Sieber in Dresden.

(Fortsetzung.)

Register. — In jeder Stimme werden sich, wenn sie die ganze ihr zu Gebote stehende Tonreihe durchläuft, wenigstens zwei, dem aufmerksamen Ohre merklich unterscheidbare Stimmgattungen oder Klangarten vorfinden, welche die Kunst mit dem Namen der Stimmregister bezeichnet. Ein Register umfaßt demnach eine Reihe von Tönen, die ihrem Ursprunge, ihrem Charakter und ihrer Klangfarbe (timbre) nach einander gleichen, dagegen von den Tönen eines anderen Registers auffallend abweichen. — Die beiden Hauptregister einer jeden Stimme heißen: Kehlkopf- oder gewöhnlicher Bruststimme und Kopfstimme oder Falsett. Das letztgenannte Register umfaßt die höheren und höchsten Töne der Stimme, während das Register der Bruststimme im Umkreise der tieferen Töne seinen Sitz hat. (Vergl. U.). Die Kopfstimme beginnt beim hohen Sopran mit dem zweigestrichenen e oder f; beim Mezzo-Sopran mit $\overline{\overline{d}}$; beim Contralto mit $\overline{h}$; beim hohen Tenor mit $\overline{g}$; beim tieferen Tenor und Bariton mit $\overline{e}$ oder $\overline{f}$; beim tiefen Baß gewöhnlich mit $\overline{d}$. Doch lassen sich darüber nicht feste Bestimmungen abgeben, da fast jede Stimme auch in Betreff der Registerabtheilung von Natur verschieden und eigenthümlich erscheint.

Außer diesen beiden allgemein anerkannten Registern giebt es aber noch einige andere Klangarten, die dasselbe Recht auf den Namen „Register" haben, über welche jedoch die Ansichten und Erklärungen — selbst in Betreff der Benennung — keineswegs übereinstimmen. Die große Verschiedenheit der Ansichten unter den besten und berühmtesten Gesangslehrern und Schulen in Betreff der Register beweist aber deutlich, daß man über die eigentliche Ursache und Entstehung der verschiedenen Stimmregister noch in völliger Ungewißheit ist. Alle bisher aufgestellten Meinungen — sind eben nur Meinungen und oft sehr geistreiche und gelehrte, oft aber auch ziemlich absurde Hypothesen und Muthmaaßungen. Und dies gilt nicht allein für die Erklärungen über den Ursprung und die Entstehung der Register, sondern auch über die Verrichtungen der gesammten Gesangsorgane. Alle Versuche mit den verschiedenen Theilen des Stimmapparates an leblosen Körpern können uns nicht Gewißheit über das Zusammenwirken der Organe im lebendigen Zustande verschaffen, und so wird wohl das Räthsel des Stimmmechanismus — trotz Liscovius, Dodart, Ferrein, J. Müller und Anderen — schwerlich jemals völlig gelöst werden.

Kehren wir indessen zu der Betrachtung der übrigen Register der Stimme zurück, wie sie uns die Empirik, der beste Meister beim Gesangsunterrichte, deutlich vorführt.

Bei den weiblichen Stimmen, insbesondere beim Sopran findet sich zwischen Brust und Kopfstimme noch ein drittes Register vor, welches bei hohen Sopranstimmen fast eine Octave an Umfang ($\overline{f}$ bis $\overline{\overline{e}}$ oder $\overline{\overline{f}}$), beim Mezzosopran dagegen und beim Alt nur eine sehr geringe Ausdehnung hat und „Mittelstimme" genannt zu werden pflegt. Im Mezzosopran umfaßt dieselbe gewöhnlich die Töne von $\overline{g}$ oder $\overline{a}$ bis $\overline{\overline{d}}$; im Alt, dessen Bruststimme sich bis $\overline{a}$ und $\overline{b}$ erstreckt, würde die Mittelstimme etwa mit $\overline{h}$ beginnen; da jedoch vermöge des Umfanges des Contralto (vergl. U.) für ein drittes Register wohl nur höchst selten noch Raum sein dürfte — so nehmen viele Schulen mit einigem Rechte) beim Alt nur die beiden Register der Bruststimme und des Falsettes an. Die letztere Benennung scheint mir besonders beim Alt dem Namen „Kopfstimme" vorzuziehen, weil manche Altstimmen, namentlich im Beginn der Studien von der Bruststimme wenig Gebrauch zu machen pflegen, und oft im Stande sind vom $\overline{\overline{c}}$ aus bis herab nach $\overline{c}$, ja noch tiefer die richtige Stimmart (Bruststimme) zu umgehen und dafür die Kopfstimme, d. h. eine falsche Stimme einzusetzen, welche man eben deshalb Falsett nennen könnte. — Der Baß und Bariton bewegen sich fast nur im Register der Bruststimme, können indessen durch Anwendung des Falsettes zuweilen den Umfang ihrer Stimme bedeutend erweitern, und namentlich den höchsten Tönen eine Weichheit geben, die die Bruststimme in dieser Region schwerlich und wohl nur höchst selten ermöglichen dürfte.

Beim Tenor stoßen wir wieder auf ein neues Register, was allen übrigen Stimmen (vielleicht mit Ausnahme des hohen Bariton) fremd ist. Während nämlich viele Tenoristen bis $\overline{f}$ oder $\overline{fis}$ mit Bruststimme zu singen, dann aber sich des Falsettes für

den ganzen noch übrigen Umfang ihrer Stimme zu bedienen pflegen — macht sich bei anderen (insbesondere bei den sogenannten *Helden*-) *Tenorstimmen* nach Beendigung der Bruststimme ein eigenthümliches Register geltend, welches man am Besten „*gemischte Stimmart*" nennen möchte, (Panseron sagt auch „voix mixte") indem weder der reine Bruststimmenklang, noch auch das dünne und kraftlose Timbre der männlichen Kopfstimme — sondern vielmehr *ein inniges Verschmelzen dieser beiden Register* seinen Klang bezeichnet. Die „*gemischte Stimmart*" läßt sich bei vielen Tenoristen durch das fleißigste Studium *nicht erreichen*, während sie manchem Naturalisten angeboren ist. Die Tenöre, welche sie besitzen, singen mit der größten Leichtigkeit und ziemlicher *Kraft* oftmals bis $\bar{b}$, $\bar{h}$ ja selbst $\bar{\bar{c}}$ hinauf, wobei der Klang der Stimme etwas so wenig Falsettartiges hat, daß daher wohl auch die so häufig zu vernehmende *irrige Meinung* rührt, der oder jener große Tenorist singe bis $\bar{b}$ oder $\bar{\bar{c}}$ mit *Bruststimme*! — Schließt sich an diese „voix mixte" dann noch das *Falsett* an, (wie es öfters der Fall ist) so wird es manchem Tenoristen möglich bis $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{f}}$ oder $\bar{\bar{g}}$ hinaufzusingen — eine Stimmgattung, die früher in Frankreich mit dem Namen *Haute contre* bezeichnet wurde.

Garcia spricht bei den Bässen noch von einem *Contraregister*, was die Töne *unter* dem großen D umfasse — doch scheint mir dieses Register eben nur der Erwähnung zu verdienen, für die Praxis ist es nicht von Bedeutung.

Für den Sänger bleibt es aber ein Haupttheil seines Studiums diese *reelle Verschiedenheit* der Klangfarbe in seinen Registern (*nenne man sie, wie man wolle*) auszugleichen, damit der Zuhörer nicht zuweilen 2 oder 3 ganz verschiedene Stimmen zu vernehmen glaube. *Wie* eine solche Ausgleichung und Vereinigung zu erzielen sei, darüber folgen (unter S) noch einige Winke.

Scalenstudium. — Jedem, der bei seinen Gesangsübungen irgend auf Erfolg hofft, ist das unabläßige und allseitige Studium der *Scalen* auf das Dringendste anzuempfehlen. — Die Tonleitern bieten dem Schüler Gelegenheit zu allen möglichen Stimmübungen, sie gewähren ihm ein offenes Feld zur Bekämpfung und endlichen Besiegung aller technischen Schwierigkeiten und führen ihn bei ausdauerndem Fleiße zum sicheren Besitze aller Feinheiten und Vorzüge der schönen Kunst des Gesanges. Doch bedarf es allerdings einer deutlichen *Anleitung* zum zweckmäßigen Studium der Scala, die ich hier in möglichster Kürze zu geben versuchen will. — Der Schüler muß, sobald er sich eine gute *Tonbildung* (vergl. T.) zu eigen gemacht hat, sich bemühen, *jeden Ton* seines Stimmumfanges (vergl. U.), den er ohne bedeutende Anstrengung erreichen kann, in *gleicher* (natürlich *relativer*) *Kraft* angeben zu lernen. In dem Umkreise eines Registers wird er dies bald möglich machen, während sich beim Uebergange in die Töne eines neuen Registers der Gleichheit der Tonkraft schon *bedeutendere Schwierigkeiten* in den Weg stellen. Deshalb ist die Scala recht eigentlich der Ort für das Studium der *Ausgleichung* der Register (vergl. R.)

Beim Uebergange von der *Brust*- in die *Kopfstimme* (im Baß, Bariton, Tenor und Alt) wird der Sänger bald bemerken, daß das erstere Register weit *kräftiger* lautet, zugleich aber auch in der Bewegung *schwerfälliger* ist; während das Register der *Kopfstimme*, das sogenannte *Falsett* bei einem *schwächeren* und dünneren *Klange*, eine *große Beweglichkeit* und Leichtigkeit für Ausführung schnellerer Passagen besitzt. Will man nun der dadurch entstehenden Ungleichheit der Stimme einigermaaßen entgegen arbeiten, so muß der Singende die *letzten Töne der Bruststimme* in der Scala bedeutend zu mäßigen, den *ersten Tönen* der *Kopfstimme* dagegen *möglichst viel Kraft* und *Nachdruck* zu geben versuchen — die höheren Töne des Falsettes sind schon an und für sich durchdringender. Er bemühe sich ferner die Grenztöne der beiden Register auf *beide Weisen*, d. h. mit *Brust*- und *Kopfstimme* hervorzubringen; er dehne, ohne zu forciren, den Umfang der Bruststimme im Hinaufsteigen um einen oder mehrere halbe Töne aus, und verlängere in gleicher Weise seine Kopfstimme im Hinabgehen, *und umgekehrt*. Dabei hüte sich der Schüler eben so wohl vor zu großer Anstrengung und zu anhaltender Uebung, als auch vor übertriebener Besorgniß, daß er durch solche Versuche seiner Stimme schaden könne. Eine mäßige aber täglich mehrmals wiederholte Uebung wird die Ungleichheit der Register mehr und mehr beseitigen und die *Tonkraft* fast ganz *auszugleichen* vermögen.

Beim Uebergange der *Bruststimme* in die *Mittelstimme* (vergl. R.) gilt für den Sopran dasselbe Verfahren, was wir eben beschrieben haben, während bei der Verbindung der *Mittel*- und *Kopfstimme* der *umgekehrte* Weg einzuschlagen ist. Denn das Register der *Kopfstimme* hat im Sopran stets einen weit durchdringendern und *schärferen* Ton, als die *Mittelstimme* — ist sogar in der Regel stärker, als das Register der *Bruststöne*. Deshalb müssen die Töne der *Mittelstimme* beim Studium der Ausgleichung durch ein rechtes Drängen des Athems bei unveränderter Mundstellung (vergl. M.) *gekräftigt*, die Schärfe der *Kopf*- oder *Falsetttöne* muß da

gegen sehr gemäßigt werden, bis die möglichste Gleichheit in beiden Registern erzielt ist. Uebrigens sind alle anderen oben für die Vereinigung der Brust- und Kopfstimme gegebenen Regeln auch hier anwendbar. — Der Besitz der „gemischten Stimmart“ (vergl. R.) wird für den Tenor und Bariton nur dadurch ermöglicht, daß der Sänger es durch anhaltendes Studium dahin zu bringen sucht, auf einem und demselben Tone (z. B. $\overline{e}$, $\overline{f}$ oder $\overline{g}$) ohne merkliche Störung von der Kopfstimme in die Brustimme überzugehen und in einem Athem wieder in die Kopfstimme zurückzukehren. Gelingt es ihm diese Fertigkeit zu erreichen, so wird sich die gemischte Stimme von selbst einfinden. — Ist eine gleichmäßige Kraft in allen Tönen der Scala und im ganzen Umfange der Stimme erreicht, dann schreite der Schüler zu anderweitiger Benutzung der Tonleiter. Er versuche zunächst einzelne Theile derselben, z. B. den Raum einer Quarte, Quinte oder Sexte, erst langsam und nach und nach immer schneller mit einem Athem und in gleicher Kraft zu durchlaufen, — dehne diese Uebungen sodann auf die ganze Scala und endlich auf den ganzen Umfang der Stimme aus, um die Kehle frühzeitig für die Ausführung größerer Passagen geschmeidig zu machen (vergl. K.) Dabei suche der Sänger namentlich seiner Bruststimme rechte Geläufigkeit und Leichtigkeit zu verschaffen, da dieses Register, wie erwähnt, von Natur schwerfälliger und unfähiger ist Coloraturen auszuführen, als die beweglichere Kopfstimme. Auf diese Weise muß die Ausgleichung der Register in jeder Beziehung erstrebt und ermöglicht werden. — Hat die Stimme in allen Registern einige Beweglichkeit gewonnen, dann erst schreite man (vergl. F.) zum Studium der Messa di voce, des sanften Anschwellens des Tones bis zur höchsten Kraft und der allmähligen Rückkehr ins piano, bis der Ton pianissimo verhallt. — Auch hierzu finden wir im Scalenstudium die beste Gelegenheit. — Hierauf lege man den Tönen der Scala ihre italienischen Namen: do, re, mi, fa, sol, la, si unter und übe an ihnen die edle Aussprache der Vocale (vergl. V) und den richtigen Gebrauch des Portamento (vergl. P). Dabei gedenke man stets der Vorschriften für eine reine Intonation (vergl. J) und ein ruhiges, regelmäßiges Athemholen (vergl. A u. L).

Die Scala giebt endlich auch den geeigneten Raum für das Studium der höheren Grade der Kehlfertigkeit (vergl. K). Der Schüler singe die Tonleitern in allen Graden der Bewegung, bald legato, bald staccato, d. h. abgestoßen, — was er am Leichtesten erreicht, wenn er sich zwischen jeder Note eine ganz kleine Pause denkt, die er zwar durch Absetzen fühlbar machen, aber niemals zum Athem holen benutzen darf. — Macht man schließlich aus der diatonischen eine chromatische Scala und studirt auch diese in allen Graden von (relativer) Schnelligkeit, je nachdem es die Eigenthümlichkeit der Stimme gestattet, (vergl. E) so dürfte wohl zur Genüge bewiesen sein, von welcher Bedeutung das Scalenstudium für den Gesangsschüler ist.

(Schluß folgt.)

Ueber die italienische Oper im Haymarket-Theater in London

während der Saison des Jahres 1851 *).

Wenn die Aufführungen der italienischen Oper im Haymarket-Theater die ersten musikalischen Genüsse sind, welche einem vom Continente kommenden Urtheilsfähigen in London zu Theil werden, und wenn er danach das Kunsttreiben in der Weltstadt im Allgemeinen beurtheilen will, so wird er über die musikalischen Mittel sowohl als auch über die Anwendung derselben die besten Begriffe in sich aufnehmen. Ob aber sein Urtheil dasselbe bleibt, wenn er später in das musikalische Treiben Londons völlig eingebürgert ist, — dies ist eine andere Frage, deren Beantwortung ich mir für später vorbehalte.

Das italienische Theater in der Haymarket-Straße ist das erste im Range, und es versammelt sich darin die Elite der englischen Aristokratie; auch führt es den Titel: „Theater Ihrer Majestät“. Der Unternehmer und Director ist Mr. Lumley, der es schon längere Jahre besitzt und der auch in letzter Zeit Vorsteher der italienischen Oper in Paris geworden ist. Die Kräfte, welche derselbe dem Publikum in Bezug auf Sologesang, Chor, Ballet und Orchester während der diesjährigen Saison präsentirte, sind an Quantität und auch theilweise qualitativ so großartig und außerordentlich, daß man sein Kunstetablissement mit Recht als eines der ersten Institute in seiner Art charakterisiren kann. Damit soll nun nicht gesagt sein, daß das Kunsttreiben bei dieser Anstalt die reine Richtung hat, wie wir sie bei anderen Instituten in Deutschland und Frankreich finden, wo die edle Gottesgabe doch mehr um ihrer selbst willen gepflegt und wo nicht geradezu auf den Gelderwerb hingearbeitet wird; — Gott bewahre! Aber wenn wir das Ensemble und seine Wirksamkeit betrachten, wenn wir das Oekonomische, die solide Garantie für die engagirten

---

*) Nicht von unserem gewöhnlichen Correspondenten.
D. Red.

Künstler und namentlich die Zusammenstellung der Kunstautoritäten in Berücksichtigung ziehen, welche Lumley zu bewerkstelligen wußte, — so wird der vorhin gethane Ausspruch ganz an seinem Platze sein. Es gab freilich eine andere Zeit, wo jene Zusammenstellung noch in weit vollkommnerem Grade vorhanden war, und wo Namen wie **Grisi**, **Persiani**, **Rubini**, **Tamburini** und **Lablache** in Einem Sternenkranze vereinigt waren, der ewig und unvergänglich an dem Kunsthorizonte strahlen wird; aber derartige glückliche Momente für die Kunst drängen sich leider nicht sehr aufeinander. Für die Engländer im Allgemeinen wird indessen, wie ich glaube, jene Zeit nicht so unvergeßlich sein; denn man konnte ihnen damals eben so wenig ein höheres Urtheil in der Kunst zutrauen, als man es ihnen jetzt zugestehen darf. Wer es versteht, extraordinair bei ihnen zu erscheinen und sie, wenn auch nur auf Augenblicke, aus ihrem Phlegma zu rütteln, schwingt sich bald zum Liebling auf. Die Sängerin C. liefert davon einen schlagenden Beweis. Sie gilt in der diesjährigen Saison als ein Stern erster Größe, und hat ihren Succes doch nur einzelnen Effecten zu danken, welche sie zu erzielen wußte; sie kann in Bezug auf Auffassung der Charaktere, Ausbildung und Behandlung des Tones, und auch hinsichtlich dessen, was sie im Technischen bietet, nimmer den Rang einer Prima Donna beanspruchen. Denn wir müssen von einer solchen ein rundes Bild verlangen können, das nicht durch grasse Farben entstellt ist, und durch welches der Beschauer einen vollkommen überzeugenden Eindruck mit sich fort nimmt. Da hilft indessen die Presse schon nach, und betet mit bombastischer Feder den Söhnen Old Englands so lange von den Vorzüglichkeiten der protegirten Dame vor, bis sie es endlich glauben.

Ueber die Vorstellungen der diesjährigen Saison in Lumley's Theater speciell zu berichten, dürfte leicht das Interesse nicht erregen, was man vermuthet, da viele Wiederholungen stattgefunden haben, und da zudem über das, was an neuen Werken aufgeführt wurde, schon vielfach gesprochen wurde. Da nun auch eine derartige Besprechung nicht in der Absicht dieser Zeilen liegt, so will ich lieber versuchen, sowohl durch Charakterisirung der vorzüglicheren Personalitäten des Institutes, als auch durch beiläufige Berührung ihrer Leistungen, einiges Bemerkenswerthe zu bieten.

Die **Sontag**, immer noch eine der ersten lebenden Künstlergrößen, muß den Reigen eröffnen. Es ist allen Musikverständigen Deutschlands, welche die Sontag seit ihrer Wiedergeburt noch nicht gehört haben, ein Räthsel, und sie können nicht begreifen, wie eine Künstlerin, die so lange gefeiert hat, und die überdies in dem Lebensalter steht, wo in der Regel die Natur ihre Rechte fordert und man sich der Ansprüche auf Beifall begiebt, einen solchen Entzückungssturm erregen konnte, wie er seit einigen Jahren von Paris und London aus durch die Blätter uns zugeweht oder vielmehr zugebraust wurde. Sie zweifeln an der Wahrheit der vielfachen eminenten Lobpreisungen, und halten das Ganze mehr oder weniger für ein speculatives Stückchen der Theaterunternehmer, die auf den wieder aufgetauchten und aus der Erinnerung noch nicht entschwundenen hochgefeierten Namen „Sontag" sündigen. Dem ist aber nicht so. Die Sontag entfaltet als eine in den Vierzigern stehende Künstlerin noch eine Gewandtheit und Vollendung im Gesange und in der dramatischen Darstellung, welche erstaunlich sind. Sie weiß mit einem Geschmacke ihren Ton zu behandeln und namentlich bei den Schlußfällen denselben mit einem Reize zu tragen und schwinden zu lassen; sie macht ihre Passagen alle mit einer Sicherheit, Rundung und technischen Vollendung; sie läßt hier und da manchmal ein Trillerchen einfließen, und giebt ein kleines, nettes Staccato zu, daß dies Alles zu hoher Bewunderung und sehr oft zum Entzücken auffordert. Das Erstaunliche und Unglaubliche leistet sie aber im Don Juan als Zerline. Diese Schalkhaftigkeit, diese feine Nüancirung im Gesang, diese graziöse Wiedergebung der Töne Mozart's, namentlich in der Ariette: „Wenn du hübsch artig bist 2c.", verbunden mit der vollendetsten Darstellung, ist sicher noch nicht da gewesen, und treibt unwillkürlich zu dem Ausrufe: Die Sontag ist jetzt noch die erste Soubrette in der Welt! — Eine gleiche Künstlerschaft, wenn auch nicht in allen Theilen, bewährt sie in der „Regimentstochter". Zu dieser Rolle ist manchmal der höhere leidenschaftliche dramatische Ausdruck unentbehrlich, und ohne Stimmfond nicht erreichbar. Die Stimme der Sontag ist aber (die Ueberschwenglichen mögen sagen was sie wollen) nicht mehr dieselbe; denn wenn sie forcirt wird, dann neigt sie sich zur Härte und flachen Klangfarbe hin, und ist in der Höhe auch nicht immer ganz rein. Darum wendet auch die durch und durch musikalisch gebildete und routinirte Sängerin sehr oft das mezza voce an, und natürlich mit vielem Glück. Im hochdramatischen Ausdruck hält die Sontag nicht mehr gleichen Schritt mit ihren übrigen Leistungen, obgleich sie auch darin immer noch sehr Anerkennenswerthes liefert, wie sie in der neuen Oper von Auber: „l'enfant prodigue" bewiesen hat. — Was die Erscheinung der Sontag auf der Bühne an sich, ihre Toilette, ihre Bewegung und Grazie im Spiel betrifft, so genügt sie in allen Diesem ebenfalls selbst den hochgestelltesten Ansprüchen, und bietet daher auch in der Hinsicht Vollendetes dar. Sie ist eben ein Phä-

nomen, das man beobachtet haben muß, um daran zu glauben.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Frankfurt a. M.

Von der übertriebenen Thätigkeit unserer Oper könnte ich Folianten füllen, ohne jedoch unsere Leser besonders dafür zu interessiren. Nur so viel, daß sich unsere Direction gegenwärtig in der Klemme befindet, indem sie durch den Abgang der Sängerinnen Behrend-Brand, Dennemy-Ney, des Tenor Chrudinsky und des Bariton Clement sich gezwungen fühlt, Gäste über Gäste kommen zu lassen, um ein selbstständiges Repertoir wieder herzustellen. Deshalb ist vom Monat Mai an bis zu dieser Stunde unsere Bühne zur Arena eines wahrhaftigen Sängerkrieges geworden, wie ihn keine Zeit der Troubadours und Minstrels aufzuweisen haben dürfte. Bunt durcheinander kommen die ehrgeizigen Kämpen aus allen Zonen der Erde, und verschwinden größtentheils wieder, ohne, was man sagt, eingeschlagen zu haben. Deshalb ist es leichter (diese neue Erfahrung lehrt es wieder), seine Mitglieder zu entlassen, als Ersatz dafür zu finden. Aber das sind Administrationssachen, in die ich mich nicht mische. Ich halte mich an den Status, und dieser ist, daß trotz aller dieser Gäste unser Personal noch nicht so complettirt ist, um einmal mit Ruhe und gemüthlichem Genuß die Leistung eines feststehenden Ensembles genießen zu können. Die hervorragendsten Fremden waren Tichatscheck, Roger, Louise Köster, die Palm-Spatzer und Frau v. Hasselt-Barth. Das sind aber für uns zu kostbare Perlen, obgleich auch sie ihre Flecken haben, und nicht ganz unbedingtes Furore machten. Ob man auch mit unserem lyrischen Tenor in Differenzen gekommen ist, weiß ich nicht. Aber immer wird derselbe durch einen Hannibal ante portas in Schach gehalten, wie z. B. in diesem Augenblick von den Sängern Young und Kahle, welche mit einander um die Palme ringen. Auch die Tenore Erl und Ellinger standen eine Zeit lang zwischen Auf- und Niedergang des Beifalls sich gegenüber. Für Frau Behrend-Brand ist noch Niemand eingetreten, obgleich auch keine Nothwendigkeit dafür vorhanden, indem unsere Anschütz-Capitain die Fides, Lucrezia, Donna Anna und andere ihrer Partien mit den brillantesten Erfolgen gegeben hat. Diese scheinbar schwache Frau ist in der That unverwüstlich, schreitet ewig fort, und ihr Organ scheint täglich mit ihrer Intelligenz zu wachsen. Als Soubrette ist Frl. Kanz gewonnen und gefällt. Tüchtig musikalisch und immer sicher, dabei ein degagirtes Spiel machen diese Sängerin beliebt, obgleich man sich an etwas Detonation gewöhnen muß. Noch drei andere jugendliche Sängerinnen: Frl. Hoffmann, Werle und Tomala, sind engagirt, und dürften sich mit Frl. Kanz so ziemlich in derselben Sphäre bewegen. Wie sich das lösen wird, wie sich die schönen Mittel dieser jungen Gesangs-Novizen zu einem bestimmten Fach entwickeln werden, darüber muß die Zukunft Aufschluß geben. Für Hrn. Clement gastirt gegenwärtig Hr. Beck. Ein junger Mann mit vollem, aber noch nicht feststehendem Tenor-Organ, Hr. Visseur, ist für kleinere Partien engagirt, hat aber auch größere, unter diesen den Antonio im Wasserträger, mit Erfolg gesungen. Die drückende Folge von diesen Gastspielen ist die ofte Wiederholung derselben Oper, namentlich der Hugenotten, weil Alle den Raoul und die Valentine singen wollen. (Ueber die Trägheit dieser Herren und Damen, die inmitten einer reichen Opernsaat sich stets in der engen Tretmühle von höchstens sechs Opern bewegen, ein ander Mal.) Die uns redlich gebliebenen Stützsäulen sind demnach Frau Anschütz, die HH. Dettmer, Leser, Meinhold, Hassel, Caspari, und Frau Röhrig (für alte Partien und junge Zofen).

Ich wüßte nach diesem in nuce mitgetheilten Status quo unserer Oper nichts hinzuzufügen, als den Wunsch, daß sich diese Wirren recht bald in die edle Selbstständigkeit eines dramatischen Familienlebens auflösen möchten. Bald ein Mehreres.

C. G.

Aus Prag.

Im September 1851.

Die Gastdarstellungen im Fache der Oper mehren sich auf unsrer Bühne mit jedem Tage, und es scheint als ob Hr. J. Hoffmann die kurze Zeit seines Regiments noch bestmöglichst zum Heil und Segen seiner Kasse verwerthen wollte. Es debütirte zunächst, Dienstag, den 2ten September im Propheten von Meyerbeer, Frl. Fischer vom Stadttheater zu Königsberg. Es that uns leid, daß dieselbe bei ihrem ersten Auftritt (Act 2) durch eine scheinbare Indisposition an der freien Entwicklung ihrer Stimme verhindert wurde, was allerdings nicht den besten Eindruck machte. Doch wußte dieselbe, nachdem sie im 4ten und 5ten Acte durch gemessnes Spiel und ausdrucksvollen Vortrag eine mehr als gewöhnliche Begabung zum dramatischen Gesange verrieth, sich die Gunst des zahlreich versammelten Publikums zu erwerben.

Zur Freude einer kleinen dem guten Geschmack huldigenden Schaar gab man Freitag, den 5ten Sept.

„Joseph" von Mehul, bei welcher Gelegenheit Hr. Sabatzky vom Stadttheater zu Brünn zum zweiten Male als Gast auftrat. Es ging die Leistung desselben größtentheils spurlos vorüber, was auch, bei den wenigen Mitteln, die Hr. Sabatzky noch besitzt, nicht anders kommen konnte.

Endlich hatten wir Gelegenheit, einen dritten Gast in Thaliens Hallen zu begrüßen, Frl. Schwarzbach vom Hoftheater zu Dresden, deren Abgang von der dortigen Bühne von vielen Seiten bedauert wird, um so mehr, da derselbe, wie wir hören, nur durch ein Mißverständniß herbeigeführt worden ist. Die ehrenwerthe Künstlerin hatte, vielleicht in Rücksicht auf den guten Geschmack des Prager Publikums, die Konstanze in der Entführung von Mozart als erste Gastdarstellung gewählt. Doch, wer kennt alle Geheimnisse! — Die Entführung kam nicht zu Stande, und Frl. Schwarzbach sah sich genöthigt, zur Flotow'schen Muse, zu Martha, Dienstag, den 9ten Sept. ihre Zuflucht zu nehmen. Das Haus war bis in die obersten Räume gefüllt, und man wartete mit Neubegier der Dinge, die da kommen sollten. Und in der That ihr erstes Auftreten fiel so glänzend aus, daß man sich hier seit lange keines solchen Erfolges, wie des heutigen, zu erinnern wußte; selbst jenen nicht ausgenommen, den unter andern in früherer Zeit die Küchenmeister-Rudersdorf, Tuzeck u. s. w. erzielten. Einen Theil der Anwesenden hatte die Gästin sofort durch eine liebenswürdige Persönlichkeit, durch geschmackvolle Toilette u. s. w. für sich gewonnen, aber es steigerte sich auch im Verlauf der Beifall rücksichtlich ihrer Kunstleistung dermaßen, daß die Debütantin schon nach der dritten Nummer des ersten Actes zwei Mal stürmisch applaudirt und gerufen wurde. Dem Schluß des ersten Actes folgte ein eben so lauter als verdienter Beifall und Hervorruf, welchen selbst der beklagenswerthe Umstand, daß Hr. Versing (Plumkett) sich plötzlich als total heiser ankündigte, keinen Eintrag that. Leider machte des eingetretenen Uebelstandes halber zunächst das Spinnquartett im 2ten Act gar keinen Effect, und vom Porterlied im 3ten Act, und Duett des 4ten Actes konnte keine Rede sein. Sonach hätte neben einer minder guten Sängerin als Frl. Schwarzbach dieses Misere dem Debüt nur zu leicht schaden können, dieser aber schienen alle diese Hindernisse eben keine zu sein, indem sie sich auf der Höhe des Beifalls erhielt, der am Ende der Oper in einen förmlichen Sturm überging. Neben Frl. Schwarzbach schien zunächst Hr. Reichel (Lyonel) seine Verehrer zu entzücken; doch konnten wir uns vor Allem mit seinem Verschleppen der Tempi's und seinen breiten Tönen in der mittlern Stimmlage durchaus nicht befreunden. Hr. Reichel scheint sich allerdings für einen Tenore assoluto zu halten, dazu sind aber unsers Wissens 4 bis 5 glatte Töne in der obern Tenorlage nicht ausreichend. Auch können wir nicht umhin, ein gewisses unkünstlerisches Gebahren zu rügen, welches zumeist darin bestand, daß man es für unnütz hielt, auf gewisse Intentionen des mitspielenden Theiles einzugehen, und dagegen sein Minimum von Mienen- oder Geberdenspiel für sich zu behalten. Frau Stradiot Mende sang diesmal die Nancy mit ziemlichen Beifall. Hr. Brava war ein ergötzlicher Tristan. Sonntag, den 13ten Septr. trat Frl. Schwarzbach zum zweiten Male als Amina in der Nachtwandlerin von Bellini auf. Sie lieferte den Beweis, daß sie sich mit den Anforderungen derartiger Gesangsvirtuosität bis ins Detail vertraut gemacht hat. Schönheit und Gleichmäßigkeit der Tonbildung, Geläufigkeit und Abrundung der Coloratur und ein sehr geschmackvoller Vortrag zeichneten ihre heutige Leistung aus. Als vorzugsweise gelungen müssen wir die As-Dur Arie im 1sten Act, die Partie im Sextett des 2ten Actes, und die B-Dur Arie am Schlusse der Oper bezeichnen, weshalb mehrmaliges Hervorrufen nach jedem Acte, und ein nicht enden wollender Beifall statt fand. Hrn. Reichel sagt die Partie des Elvin, der hohen Lage halber, vorzugsweise zu. Mit vielem Gefühl sang er die Arie in Des-Dur, so wie die Partie im Sextett, was auch von dem zahlreich anwesenden Publikum anerkannt wurde. Mit nächstem werden Don Juan, Zauberflöte, der Prophet (mit Hrn. Tichatscheck) so wie auch einige ältere Opern in Scene gehen. —r.

Vermischtes.

Eduard Eliason, Concertmeister in Frankfurt a. M., hat eine musikalische Matinée in seiner Wohnung gegründet, woselbst sich zum Genuß classischer Kammermusik jeden Sonntag die Elite der Frankfurter Künstler-Welt einfindet. Ueber diese blühende kleine Anstalt bald ein Näheres.

Von Mannheim ist ein neues Preisausschreiben ausgegangen, dies Mal auf die beste Composition des Gedichts von Schenkendorf „Muttersprache, Mutterlaut" ꝛc. für Männerstimmen gerichtet. Die Composition, deren Zeitmaaß und Vortragsbezeichnungen deutsch sein müssen, sollen an Hrn. Schüßler in Mannheim eingesendet werden. Zugleich haben die sich Bewerbenden die Preisrichter selbst zu wählen. Jeder Composition sind nämlich drei Namen von Künstlern beizufügen. Wer die meisten Stimmen erhält, ist gewählt.

Der in Cöln ausgesetzte Preis für die beste Composition

der drei proponirten Gedichte für eine Singstimme und Pianoforte erhielt Kirchner in Winterthur, einen zweiten C. Reinecke.

Wie es heißt, beabsichtigt Liszt in Weimar „Benvenuto Cellini" von Berlioz zur Aufführung zu bringen.

F. Hillers Contract in Cöln ist so eigenthümlicher Art, daß er sogleich kündigen kann, während von Seiten der Stadt eine dreijährige Kündigungsfrist nothwendig ist.

H. Sontag wird Ende September in Stuttgart auftreten. Von Stuttgart aus, wo das Theater seit Anfang September wieder eröffnet ist, wird eine junge Coloratursängerin Frl. Eschborn sehr gerühmt.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien im Verlage von ***Joh. Aug. Böhme*** in Hamburg:

Goldschmidt, O., „Sieh mich nicht so fragend an. Frühlingsnetz. O sanfter Wind zum Ort hinwehe. Zuleikha." 4 Lieder für Sopran oder Tenor mit Piano-Begleitung. 5tes Werk. 20 Ngr.

Herzog, Aug., Tänze für gr. Orchester. No. 9. Bertha - Redowa. Nadine - Polka. 1 Thlr. 15 Ngr.

———, Bertha-Redowa f. Pfte. No. 25. 5 Ngr.

———, Nadine-Polka f. Pfte. No. 26. 7½ Ngr.

Lee, M., L'Electricité. Etude de Salon p. Piano. Op. 7. 12½ Ngr.

Mayer, Ch., Immortelles. 24 Morçeaux de differents caractères p. Piano. Op. 140 L. 2. (Tarantella. Canzonetta. Serenade. Tirolienne. Resignation. Valse-Etude variée.) 1 Thlr. 20 Ngr.

Schwencke, Gust., Adagio für das Piano zu 4 Händen. 12½ Ngr.

Stiehl, H., Romance sans Paroles p. le Piano. Op. 7. 7½ Ngr.

Tedesco, Ign., Deutsche Weisen. 2tes Heft für das Piano übertragen. Op. 49.

Liv. 1. Lebewohl (Morgen muss ich fort von hier). 12½ Ngr.

Liv. 2. Untreue (In einem kühlen Grunde). 12½ Ngr.

Liv. 3. Abschied (Muss i denn zum Städtele n'aus). 15 Ngr.

Im Verlage von ***C. F. Peters,*** *Bureau de Musique* in Leipzig, ist erschienen:

Kalliwoda, J. W., Collection de Duos pour 2 Violons. Complette 10 Thlr.

Séparément:

3 Duos tout faciles. Op. 178.
1. Livr. de la Collection. 20 Ngr.

3 Duos très-faciles et concertans. Op. 179.
2. Livr. de la Collection. 20 Ngr.

3 Duos faciles et concertans. Op. 180.
3 Liv. de la Collection. 1 Thlr.

3 Duos faciles, concertans et progressifs. Op. 181.
4. Livr. de la Collection. 1 Thlr. 5 Ngr.

3 Duos progressifs et concertans. Op. 116.
No. 1, 2, 3. à 20 Ngr.
5. Livr. de la Collection. — Complette 1 Thlr. 20 Ngr.

2 Duos brillants. Op. 70.
No. 1, 2. à 25 Ngr.
6. Livr. de la Collection. — Complette 1 Thlr. 15 Ngr.

3 Duos concertans et brillants. Op. 152.
No. 1, 2, 3. à 25 Ngr.
7. Livr. de la Collection. — Complette 2 Thlr. 5 Ngr.

Grand Duo. Op. 50.
8. Livr. de la Collection. 1 Thlr. 15 Ngr.

Von der neuen Ausgabe der berühmten

Gesangschule von A. Panseron
mit deutschem und französischem Texte
für Sopran oder Tenor 3te Auflage
für Alt oder Bass 2te Auflage

sind die beiden ersten Lieferungen erschienen; jeden Monat erscheint eine Lieferung von beiden Ausgaben. Das ganze Werk wird 6 Lieferungen umfassen und bis Ende dieses Jahres 6 Thaler kosten; später tritt der Ladenpreis von 8 Thaler ein. Alle Musik- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Cöln, August 1851.

Der Verleger ***M. Schloss.***

Es ist so eben mit vom Autor vorbehaltenem Eigenthumsrechte im Commissionsverlage der ***T. Trautwein***'schen Buch- und Musikalien-Handlung (*J. Guttentag*) in Berlin, Leipziger Strasse No. 73, erschienen:

„*Neue stark vermehrte Ausgabe des Indispensable du Pianiste*" für Pianoforte von ***Anton von Kontski.*** Op. 100. Pr. 3 Thaler.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin. P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
J. Fischer in Prag. G. u. B. Westermann in New-York.

Fünfunddreißigster Band. № 13. Den 26. September 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Paul Dorn, Op. 2. Deux Nocturnes pour le Piano. — Berlin, Trautwein (J. Guttentag). Preis 15 Sgr.

Wir finden in diesen beiden Notturnen keineswegs dasjenige Element ausgedrückt, welches sie zu Notturnen stempelt; es sind mehr mit Geschick gemachte Salonstücke, aus hübschen Phrasen zusammengesetzt. Eine eigentlich musikalische Bedeutung läßt sich ihnen nicht abgewinnen. Der Componist befindet sich noch auf dem Anfangspunkt musikalischer Gestaltung, ihre Sprache handhabt er noch nicht mit jener Freiheit, die aus der Klarheit der Gedanken entspringt. Noch zu sehr im Formellen befangen ist es ihm nicht möglich seinen musikalischen Vorstellungen dasjenige Leben zu verleihen, welches sie zu Gebilden schafft. Für die geringen und keineswegs neuen oder irgendwie Bedeutung äußernden Gedanken sind die äußern Mittel zu sehr gehäuft. Der Componist arbeite sich also mehr zu dem empor, was Anspruch auf musikalischen Inhalt zu machen berechtigt ist.

W. Steifensand, Op. 5. Sechs Idyllen für das Pianoforte. — Berlin, Ebendaselbst. Preis 22½ Sgr.

Es ist ein erfreuliches Zeichen, daß man von mehreren Seiten her in der neuesten Zeit den schlimmen Weg, auf welchen uns die Pianoforte-Virtuosen verlockt hatten, wieder verläßt und Demjenigen zustrebt, was uns eigentlich frommt und dem Instrumente selbst seinen natürlichen Boden wiedergiebt, aus welchem es gewaltsam gedrängt worden ist. Die Fortschritte, die einerseits beziehentlich der Technik dadurch gewonnen worden sind, werden gewiß anerkannt, und können verständig begriffen und angewendet, ebenso gut große Vortheile bieten, wie sie anderseits den Schwachen nur fehlerhafte Anschauungen vom Pianoforte-Spiel beibrachten. Die sechs Idyllen des Componisten sind in dem guten Pianoforte-Geist geschrieben, das Instrument dient ihm nur zum Mittel, der Träger seiner Empfindungen zu werden. Mit Recht sind sie „Idyllen" benannt, denn ihr stilles empfindungsvolles Wesen giebt ihnen die Berechtigung dazu. Am meisten zeichnen sich Nr. 1 und 2 durch ihren sanften ausdrucksvollen Ton aus, es sind ganz liebe Bilder, zu denen wir gern aus dem Geräusch des Tages uns flüchten, um den süßen Frieden der Seele in der stillen Einsamkeit zu genießen. Nr. 3 erhebt sich schon etwas über den Idyllencharakter, es hat etwas neueren Salongeschmack, doch immer in einer maßhaltenden Dosis. Nr. 4 dagegen athmet ein frisches, ländliches Leben, es wirkt stärkend in seiner naiven Heiterkeit. Nr. 5 läßt seinen Ausdruck in etwas zu matten Farben erscheinen, wogegen die Menuett Nr. 6 recht graziös sich ausnimmt, wenn sie auch den Wunsch dabei nicht ganz

unterdrückt, daß sie etwas mannigfaltiger sein möchte und eine lichtere Färbung beigemischt hätte.

Charles Wehle, Op. 13. Stammbuchblätter, Feuilles d'Album pour le Piano. — Berlin, Schlesinger, Preis ½ Thlr.

Es ist dies unstreitig eine ausgezeichnete Gabe des Componisten, voll von poetischen Blüthen. Sie läßt uns ein schönes und bedeutendes Talent desselben erkennen. Die sechs Nummern sind durch einen innern Zusammenhang aneinander gereiht, zu denen der Dichter du Rieux (Malzaire) eine Dichtung gegeben, die (deutsch und französisch) in Form einer Ballade en miniature denselben Geist athmet, der uns aus den musikalischen Bildern anmuthet. Es treten diese Bilder in den verschiedenartigsten Farben auf und sind alle so fein und duftig gestaltet, daß wir gern ihren süßen Klängen unser Ohr leihen. Nr. 1 „Ammen-Mährchen" ist ganz sinnig deutsch und anziehend; seine Melodie ist einem bekannten deutschen Volksliede entlehnt, aber interessant harmonisch behandelt. „Alma" (Nr. 2) ein echtes Seelenstück voll der zartesten und hingebendsten Weichheit. „Zerstörtes Glück" läßt die Hauptpointe vermissen, obschon als Musikstück an sich trefflich, aber es trifft nicht den Charakter der Leidenschaftlichkeit, der ihm aufgedrückt sein soll. Vorzüglich gelungen sind wieder Nr. 4 und 5 „Styrienne" und „Serenade", ersteres von liebenswürdiger Gemüthlichkeit, durch und durch deutsch, letztere höchst charakteristisch im Rhythmus und in der spanischen Leidenschaftlichkeit, die zu dem deutschen Elemente der Styrienne einen schlagenden Gegensatz bildet. Nr. 6 „Adieu" ruft uns in tief empfundenen Klängen den Abschiedsgruß zu. Gar sinnig ist der Schluß, der Nr. 1 wieder aufnimmt und sagen will, daß Alles nur im Leben ein Märchen sei. — Die Stücke haben gar keine Schwierigkeit. Mögen daher alle Freunde des Schönen sich ihnen zuwenden; sie werden in diesen einfachen, aber tief empfundenen Klängen die vollste Befriedigung finden.

J. Tedesco, Op. 45. Drei deutsche Weisen für das Pianoforte übertragen. — Hamburg, Jowien. Preis 1 Thlr. Einzeln Nr. 1 12½ Sgr., Nr. 2 10 Sgr., Nr. 3 15 Sgr.

Es sind diese drei Weisen „das Hüttchen" „Treue Liebe" „Loreley" mit übergesetzten deutschen Worten für das Pianoforte in dieser Weise übertragen, daß die verschiedenen Verse eine reichere und gesteigerte Behandlung erhalten, die schon gut geschulte Pianoforte Spieler erfordert. Mit Geschick und Geschmack sind sie übrigens gemacht und seien Freunden derartiger Uebertragung zum Studium empfohlen.

Em. Klitzsch.

Bücher, Zeitschriften.

Gisbert Freiherr Vincke, Ein Sommernachtstraum! Worte zu Felix Mendelssohn-Bartholdy's Musik, unter Benutzung des Shakespeare'schen Textes. Für Concert-Aufführungen bestimmt. — Münster, Regensberg, 1851.

Der Verfasser hat seine Aufgabe in höchst poetischer Weise gelöst. Das Ganze athmet jenen romantischen Geist, den die wunderbare Dichtung ausspricht, jenen nebelhaften und traumartigen Flor, aus dem die seltsamen Bilder gewoben sind. Die Sprache bewegt sich in edler, schöner Form, und das enge Anschließen an den Urtext verbreitet über diese Bearbeitung eine gewisse Weihe, die uns sofort in die vom Dichter intentionirte Stimmung versetzt. Zu Gunsten der dramatischen Abrundung sind vier Nummern der Musik (4, 6, 8, 10) weggeblieben, was gewiß im Interesse des Verständnisses im Concertsaal nur Billigung finden kann.

Em. Klitzsch.

Das ABC der Gesangskunst.

Ein kurzer Leitfaden beim Studium des Gesanges

von

Ferdinand Sieber in Dresden.

(Schluß.)

Tonbildung. Ueber die Entstehung des Tones beim Gesange, so weit man dieselbe ergründet zu haben meint, sprach ich bereits früher (vergl. L). Doch kann ich nicht unterlassen, hier nochmals zu erwähnen, wie sehr die Ansichten aller Physiologen, Akustiker und Gesangsmeister in Betreff des ganzen Stimmmechanismus von einander abweichen. Die Einen vergleichen die Stimme mit einem Saiteninstrumente, wozu die Stimmritzbänder (corde vocali) allerdings einigermaßen berechtigen —, Andere mit einem Blasinstrumente, z. B. dem Horne, wobei die Lippen des Blasenden die Stimmritze, das Mundstück den Kehlkopf und das übrige Instrument den Mund vorstelle —, noch Andere mit einer Orgel, und jede dieser Ansichten hat ihre geistreichen und berühmten Vertreter (z. B. Ferrein — v. Kempele — Dr. F. Weber).

Ferner glauben Einige (und zu diesen gehörte mein ausgezeichneter Lehrer, der sel. Joh. Miksch), der Ton entstehe erst bei seinem Anschlage an irgend einem Theile der Rachenhöhle oder des Gaumens, während Andere (zu denen auch ich mich, in diesem einzigen Punkte im Widerspruche mit meinem Lehrer, zähle) annehmen, der Ton werde durch das Vibriren der Stimmritzbänder erzeugt, und durch seinen Anschlag nur modificirt und veredelt. Auf wessen Seite das Recht liegt — darüber dürften wir wohl schwerlich jemals vollkommene Gewißheit gewinnen (vgl. R), da das Räthsel der Zusammenwirkung aller Stimmorgane im lebenden Körper, mir wenigstens, eine sichere Lösung nicht zuzulassen scheint. — Wir müssen es also dahin gestellt sein lassen, ob der Luftstrahl, der aus den Lungen durch die Luftröhre in den Kehlkopf gelangt, nachdem er die Stimmritzbänder in Vibration versetzt hat, bereits ein tönender zu nennen sei, oder erst bei seinem Anschlage am Gaumen zum Ton werde. Es genügt uns zu wissen, wohin der Luft- oder Tonstrahl zu leiten sei, um einen wirklich schönen Ton zu gewinnen. Der einzig richtige Punkt des Anschlages ist aber, wie bereits (vergl. N.) gesagt wurde, der vordere Theil des harten Gaumens unmittelbar hinter den Oberzähnen. Bricht sich der Luftstrahl an anderen Punkten, so entstehen die unter N. aufgezählten Fehler der Tonbildung, d. h. Töne, die dem gebildeten Ohre niemals als schön und edel erscheinen können, vielmehr stets einen mehr oder weniger widerwärtigen Klang haben. — Es folge nun noch ein Wink, wie der Schüler es anzufangen hat, um diese Führung des Tonstrahles nach vorn zu ermöglichen. Er beobachte vor Allem streng die Vorschriften über die Haltung des Körpers, die richtige Mundstellung und die ruhige Lage der Zunge (vergl. H, M, N.), und stelle sodann zunächst mit dem Vocal a, dem er ein gelindes h (eine leise Aspiration) versetzen kann, Versuche an, die Luft aus dem Kehlkopfe heraus bis ganz vorn der Oeffnung des Mundes entgegen — nicht zu stoßen, sondern gleichsam wie einen Faden zu ziehen, was der Italiener filare la voce nennt. Miksch hielt sehr streng auf diese Führung des Luftstrahles, und gab als sicheres Kennzeichen, ob man den rechten Weg eingeschlagen habe, ein zwar ganz sanftes, aber doch merkliches Gefühl an, das der Hauch vorn am Gaumen gleich hinter den Zähnen verursachen müsse. Dieses Gefühl habe ich, nach vielen vergeblichen Versuchen, bei meinen eigenen Studien endlich an mir selbst erfahren, und möchte es (mit Mannstein) der Berührung mit einer weichen Feder vergleichen. Bei jedem anderen Tonanschlage tritt diese Empfindung nicht ein, und deshalb kann sie dem Studirenden als ein sicherer Wegweiser empfohlen werden. — Daß sowohl die Lippen, als die Zähne, die Zunge, der Gaumen, der Schlund, das Gaumensegel, der ganze Bau des Kehlkopfes und der Luftröhre ihren Antheil und Einfluß bei der Entstehung und Bildung des Tones haben, unterliegt keinem Zweifel. Namentlich wird aber die richtige Mundstellung und schöne Aussprache der Vocale (vergl. V.) zur Veredlung des Tones wesentlich beitragen. — Die Kunst unterscheidet am Tone selbst ein zweifaches Colorit, das helle und das dunkle (voce chiara, voce coperta), dessen Gebrauch sie von dem Charakter des Tonstückes abhängig macht. Garcia läßt sich sehr umständlich über diese beiden Klangfarben der voix blanche und voix sombrée aus, und giebt viele Regeln über die Stellung aller Gesangsorgane, wodurch eine jede derselben hervorgebracht werde; Panseron verwirft dagegen die dunkle Stimmfärbung gänzlich, weil sie meist aus der Gurgel komme und der Kehlkopf dabei zu sehr zusammengezogen werde. Dadurch erscheint die Sache dem Schüler aber weit schwieriger als sie ist. Er muß vor allen Dingen den oben bezeichneten Tonanschlag und die lächelnde Mundstellung erstreben, dann ist er im Besitz des timbre clair, des hellen Colorites, an welches er sich vorzugsweise und bei seinen Studien ausschließlich zu halten hat. Bedingt der Ausdruck eines Tongemäldes eine dunklere Färbung, so braucht der Singende nur eine etwas rundere Mundstellung anzunehmen und die Vocale dunkler auszusprechen, und er ist alsbald im Besitze des timbre obscure, der dunkleren Klangfarbe.

Umfang der Stimmen. Man theilt die Stimmen bekanntlich zunächst in männliche und weibliche, und zählt zu den letzteren auch die Knabenstimmen. Jede dieser beiden Hauptclassen zerfällt aber wieder in drei Unterabtheilungen, indem der Baß, Bariton und Tenor die männlichen, der Alt, Mezzo-Sopran und der hohe Sopran die weiblichen Stimmen ausmachen. Wenn sich gleich der Umfang einer jeden dieser sechs Stimmarten nicht mit Bestimmtheit angeben läßt, so ist doch ein ungefährer und durchschnittlicher Umfang recht wohl zu bezeichnen. Der tiefe Baß reicht vom großen F oder G bis zum eingestrichenen d; der Bariton von A oder B bis $\overline{f}$ und $\overline{fis}$; der Tenor vom kleinen c oder d bis $\overline{g}$, $\overline{a}$ und $\overline{b}$. Gehen wir nun zu den weiblichen Stimmen über, so ergiebt sich für den Alt ein Umfang vom kleinen f bis zum $\overline{\overline{d}}$; für den Mezzo-Sopran von h bis $\overline{\overline{f}}$, und für den hohen Sopran von $\overline{c}$ bis $\overline{\overline{a}}$, $\overline{\overline{h}}$ und $\overline{\overline{\overline{c}}}$. Doch können, wie gesagt, diese Angaben nicht überall ausreichen, da die Natur sich an keine Normen und Vorschriften bindet. Wir ersehen aus dieser Aufführung der einzelnen Stim-

men, daß der Umfang des Altes dem des tiefen Basses, der des Mezzosopran dem Bariton, und der des hohen Soprans dem Tenorumfange ziemlich analog ist. Deshalb können auch (wenigstens dem Umfange nach, seltner des Charakters wegen) die für Mezzosopran geschriebenen Lieder vom Bariton, Baßlieder vom Alt, und Sopranlieder vom Tenor gesungen werden, wobei sich natürlich die drei weiblichen Stimmen stets um eine Octave höher bewegen, als die ihnen analogen Männerstimmen. Durch Anwendung des Falsettes (vergl. R.) kann namentlich in Passagen der Umfang der Stimmen oft noch bedeutend erweitert werden, doch ist dabei große Vorsicht anzuempfehlen.

Vocale und Vocalisation. — Nachdem wir schon früher über die Aussprache der Consonanten und Diphthonge im Gesange das Nöthige erörtert haben (vergl. C und D.), finden wir nun endlich auch Gelegenheit, über die Vocale zu sprechen und so die Lehre von der Aussprache zu beendigen. — Wir haben dabei zweierlei ins Auge zu fassen: erstlich diejenigen Modifikationen der Vocale mitzutheilen, welche dieselben im Gesange erleiden (vergl. M.), zweitens der dem Deutschen so eigenen dunklen Aussprache der Vocale wenigstens was den Gesang anlangt, entgegenzuarbeiten (vergl. T). Deshalb sollen die einzelnen Vocale, deren schöne und edle Aussprache für die ganze Tonbildung von größter Bedeutung ist, hier ihre besondere Besprechung finden. — A ist für den Gesang der günstigste Vocal, weil er eben sowohl die größte Weichheit, als die höchste Kraft zuläßt. Dennoch hört man nicht oft ein reines a singen, sondern es wird an dessen Stelle (namentlich von den Bassisten) meist ein Laut vernommen, der zwischen a und o schwankt, sich aber mehr dem letzteren Vocale zuneigt, als dem ersten. Um eine recht helle Tonfarbe zu gewinnen (vergl. T.) muß der Schüler zuerst das a in der Höhe und Tiefe vollkommen gleich und sonor zu erlangen suchen. Es ist hell und breit auszusprechen; der Mund muß dabei ziemlich weit geöffnet werden (vergl. M.), auch wird eine lächelnde Miene den Wohllaut dieses Vocales ungemein fördern. — E muß im Gesange gleichfalls viel breiter und voller ausgesprochen werden, als in der gewöhnlichen Rede. Denn durch die nothwendige Annäherung der Zähne bei der gebräuchlichen Aussprache des e wird ein ordentliches Oeffnen des Mundes dem Sänger unmöglich und der so entstehende Ton würde im Gesange sehr unangenehm lauten. Es nähere sich deshalb unserem deutschen ä, ohne jedoch (namentlich in kurzen Silben) zu sehr gedehnt zu werden. — J ist ein Vocal, der sich für den Gesang weniger günstig erweist und besonders zum längeren Aushalten oder zur Ausführung von Passagen nicht gut zu verwenden ist. Die Unterzähne nähern sich bei der Aussprache des i noch mehr den Oberzähnen, als beim e und so wird der Luftstrom sehr zurückgehalten. Das i soll sich im Gesange etwas mehr dem ü zuneigen, um weniger spitz zu lauten; doch hüte man sich dabei sehr vor Uebertreibung. Da wir aber durch diese Regel keineswegs den Vortheil gewinnen, den Mund mehr öffnen zu können, wie es das an die Stelle des e gesetzte ä zuließ — so bleibt eben i, wie bemerkt, ein weniger guter Vocal. Das O ist richtig angewendet nächst dem a wohl der beste Vocal für den Sänger, indem er gleichfalls Rundung und Fülle des Tones zuläßt und sich für weiche Gesangsstellen nicht minder gut eignet. Weil sich jedoch beim gewöhnlichen o die Lippen beinahe schließen und nur eine kleine Oeffnung für den Tonstrahl übrig lassen, so muß das o im Gesange etwas vom a annehmen, wodurch allein dem Tone die nöthige Kraft und Zartheit gegeben werden kann. Die Aussprache des o soll also gerade so sein, wie wir oftmals das a fälschlich aussprechen hören. Mannstein sagt sehr bezeichnend: das o muß wie ein dunkles a, dem plattdeutschen a ähnlich lauten. — U ist für den Sänger unbedingt der ungünstigste Vocal. Denn obgleich sich nicht, wie beim e und i die Zähne einander nähern, so erfordert er doch noch mehr als o ein beinahe völliges Schließen der Lippen, wodurch der Ton nur einen ganz kleinen Ausgangsraum hat und namentlich wegen der vorgestreckten Lippen dem Blasen (Pusten) sehr leicht ähnlich werden kann. Ein guter Componist wird deshalb selten auf i und niemals auf u Passagen oder getragene Gesangsstellen schreiben — wollte er nicht den Vorwurf einer völligen Unkenntniß des Gesanges auf sich laden. — Das u muß, wenn es kräftiger lauten soll, sich einigermaßen den o nähern.

Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, daß der Schüler sich bei Anwendung aller dieser Regeln von jeder Uebertreibung fern halten muß. Ich konnte nur den Weg andeuten, welcher einzuschlagen ist, um den Vocalen ihre volle Wirksamkeit zu geben. Der Lehrer wird seinen Schülern natürlich am Leichtesten die richtige Aussprache aller Vocale beibringen, wenn er im Stande ist, sie ihnen selbst öfters deutlich vorzusingen. — Das Studium der verschiedenen Vocale, sowohl beim Scalasingen, als in den eigends dazu componirten Uebungsstücken heißt man Vocalisation, und ein für diesen Zweck gesetztes Tonstück „Vocalizzo" im Gegensatz zum „Solfeggio" in welchem statt der einfachen Vocale, die Silben do, re, mi, fa, sol, la, si angewendet werden. Dies letztere Studium heißt Solmisation. Die Vocalisen werden meist auf a gesungen, doch sollte man wenigstens die Vocale o und e von dieser Uebung nicht ausschließen. —

Ein jeder fleißige Schüler muß im ersten Jahre seiner Studienzeit auf die Uebung der Vocalizzi und Solfeggi die meiste Zeit verwenden; nicht aber auf das viele nutzlose Singen von Liedern und Arien, deren Erlernung einer späteren Zeit vorbehalten bleiben muß. —

Wechsel der Stimme. — Die Verwandlung, vermöge welcher aus einem Mezzosopran, Sopran oder Alt der Knabenstimmen, ein Bariton, Tenor oder Baß beim Jünglinge erwächst — heißt in der Gesangskunst Stimmwechsel oder Mutation der Stimme. Dieselbe findet jedoch keineswegs allein bei Knaben statt, sondern kommt auch in jeder Mädchenstimme zum Vorschein, nur mit dem Unterschiede, daß die Stimme der Letzteren lediglich eine größere Stärke (volumen) und zuweilen etwas höhere oder tiefere Stimmlage gewinnt, während die Stimme des Knaben um eine, ja sogar anderthalb bis zwei Octaven tiefer zu werden pflegt. — Der Stimmwechsel tritt beim Knaben gewöhnlich in der Zeit des Ueberganges in das Jünglingsalter ein, wo sein ganzer Körper an Ausdehnung und Ausbildung zunimmt, nämlich zwischen dem 16ten bis 18ten Jahre; beim Mädchen in ähnlicher Weise, wenn es zur Jungfrau heranwächst, zwischen dem 14ten bis 16ten Jahre. Denn die allgemeine Ausbildung des Körpers und Entwickelung der Mannbarkeit steht mit der Umgestaltung und dem Wechsel der Stimme im genauesten Zusammenhange. Das sichere Kennzeichen des Beginnens der Mutation ist eine Rauheit, eine dauernde Heiserkeit der Organe, die bald in ein öfteres Umschlagen und Brechen der Stimme sowohl beim Singen, als beim Reden ausartet. — Die Dauer des Stimmwechsels ist sehr verschieden, pflegt jedoch bei den Frauenstimmen weit schneller vor sich zu gehen, als bei den Knabenstimmen. Sie umfaßt den Zeitraum von zwei Wochen bis zu zwei Jahren und macht die größte Vorsicht im Gebrauch der Stimme zur strengen Pflicht. Ein guter Lehrer wird in dieser Zeit dem Schüler das Singen ganz und gar untersagen; in jedem Falle dürfte ein etwaiges Singen höchstens im zeitweiligen Probiren der Stimme, niemals aber im Studiren bestehen. — Daß beim Knaben aus dem Sopran ein Tenor und aus der Altstimme eine Baßstimme werden müsse, ist eine durch eben so viele Beispiele erwiesene, als widerlegte Ansicht, — man kann es nie mit Gewißheit voraussagen. Ferner berechtigt eben so wenig das „Nichtvorhandensein" einer Gesangsstimme vor der Mutation zu der Besorgniß, daß sich auch später nie eine Stimme einfinden werde, — als der Besitz einer guten Stimme vor dem Wechsel auf das Wiedererscheinen einer eben so schönen mit Bestimmtheit rechnen läßt. Die Natur überzeugt uns oft vom Gegentheile.

Zeichen. — Es ist keineswegs meine Absicht diese Blätter mit einer Terminologie zu schließen, und die Bedeutung der vielen musikalischen Zeichen und Bezeichnungen hier zu erklären. Ich gedenke vielmehr blos der Zeichen des Vortrages, und auch diese sollen mir nur das Mittel sein, um zu meinem Zwecke zu gelangen, zum Schlusse noch einige Worte über Vortrag und Ausdruck im Gesange zu sagen. — Wem daran gelegen ist, sich einen guten Vortrag zu eigen zu machen, der muß vorerst der ganzen Gesangstechnik vollkommen Meister sein und mit seiner Stimme die feinsten, in einander übergehenden Abstufungen der Stärkegrade eben so wohl, als jede Passage und Fioritur leicht und anmuthig auszuführen vermögen. Sodann sei er bei der Ausführung selbst bemüht, die durch die verschiedenen Vortragszeichen und Vorschriften des Componisten kund gegebenen Absichten desselben möglichst getreu zu reproduciren, und lasse deshalb keine Tempobezeichnung, kein ritardando oder stringendo, kein p, cresc., f, ff, sf., ten. decresc. pp, keine Accentuation, Punktirung, Bindung oder Synkope außer Acht, die alle (wie von einem tüchtigen Componisten anzunehmen ist) ihren Grund und ihre Bedeutung haben. Außerdem höre er oft und mit ganzer Seele dem Gesange und Vortrage großer Künstler zu, lausche ihnen (nicht ihre Manieren, sondern) ihre Vorzüge und Trefflichkeiten ab; suche ferner in das Wesen classischer Tonstücke einzudringen, und mit dem Verständnisse, mit der Bildung des Geschmackes, wird sich auch ein guter und edler Vortrag einstellen, und dem Sänger zur zweiten Natur werden. — Etwas ganz anderes aber ist es mit dem Ausdrucke, der sich durch keinen Unterricht erlernen, durch keine Anweisung erwerben läßt, vielmehr ein Geschenk des Himmels, ein Besitzthum weniger Auserlesener ist! Man könnte den Vortrag den Körper, den Ausdruck aber die Seele des Gesanges nennen. Der schönste Vortrag kann nur Bewunderung erwecken, während der wahre Ausdruck allein hinreißt, beseligt und dem Gesange seinen höchsten Zauber verleiht. Der Vortrag kann gelehrt, der Ausdruck nur geweckt werden. Jener befolgt genau die gegebenen Vorschriften und sucht seinen Ruhm in der trefflichen und technisch vollendeten Ausführung eines Tonstückes — dieser schöpft aus sich selbst, aus der Tiefe des menschlichen Herzens; er ist nicht nur empfänglich für jede Stimmung von der Herbigkeit des tiefsten Schmerzes bis zur Wonne des höchsten Jubels — sondern er vermag dieselbe Stimmung auf alle Zuhörer überzutragen, er kommt vom Herzen und spricht mächtig zu jedem fühlenden Herzen.

Soll aber der Ausdruck diese Macht üben können, so muß allerdings neben der Begabung mit die-

sem Zauber, auch der Schönheitssinn geweckt, das ästhetische Gefühl des Sängers gebildet, sein Geschmack veredelt, seine Anschauungsweise geläutert sein, auf daß er nie die Grenzen des Schönen überschreite und auf dem Gipfel der Affecte stets den Adel der Ausführung bewahre. Welche Aufgabe für den Gesanglehrer, solche Schüler zu bilden!?

Vereinigen sich ein vollendeter Vortrag und ein wahrer, empfindungsreicher — stets edler Ausdruck, dann kann man mit Thibaut ausrufen: „Was vergleicht sich der menschlichen Stimme?"

Einige wenige Worte über die Aufführung Wagner'scher Opern.

An einigen deutschen Theatern geht man seit Kurzem ernstlich damit um, Opern von Richard Wagner zur Aufführung zu bringen: es ist zu wünschen und zu hoffen, daß dieser gute Wille immer allgemeiner Platz greife. Bei der Einführung dieser Opern aber an Orten, wo man noch keine derselben kennt, ist es recht dringend anzurathen, daß man eine gewisse Stufenfolge beobachte, welche sehr wesentlich dazu beitragen wird, das Publikum mit diesen völlig neuen Erscheinungen allmälig vertraut zu machen. Diese Stufenfolge ist keine andere, als die, in der die Opern entstanden sind. Wenn es irgend wie angeht, so sollte man mit dem „fliegenden Holländer" anfangen, dann den „Tannhäuser" und hierauf erst den „Lohengrin" vornehmen. Hegt man Bedenken wegen des „fliegenden Holländers", vielleicht seines Stoffes wegen, so beginne man wenigstens mit dem „Tannhäuser". Jedenfalls ist es ernstlich zu widerrathen, daß man den „Lohengrin" da zur Aufführung bringe, wo man den „Tannhäuser" noch nicht kennt, denn der Abstand zwischen der letzten Oper W.'s und dem, was man sonst unter Oper zu verstehen sich gewöhnt hat, darf so außerordentlich groß genannt werden, daß eine allmälige Hinüberführung des Publikums mehr als blos wünschenswerth erscheinen muß.

Wenn in Bezug auf diesen Wink versichert werden darf, daß er ganz im Sinne des Componisten ist, so steht wohl auch zu hoffen, daß er möglichste Beachtung finden werde. Er wird ertheilt im Interesse des Publikums: das Interesse der Zahler aber ist auch das Interesse der Theater. Wo der „Tannhäuser" keinen Anklang finden sollte, da würde ihn auch der „Lohengrin" nicht gefunden haben. Wo der „Tannhäuser" aber Sympathien erweckt, da ist nicht nur nichts verloren, wenn man den „Lohengrin" später zur Aufführung bringt, sondern es wird ein Werk dieser Art mehr gewonnen.

T. U.

Ueber die italienische Oper im Haymarket-Theater in London

während der Saison des Jahres 1851.

(Fortsetzung.)

Der alte Bassist Lablache, der aber in der Kunst noch nicht gealtert ist, muß der Sontag zur Seite gestellt werden. Auch bei ihm können diejenigen, welche ihn vor 20 und 30 Jahren gehört haben, nicht begreifen, wie er es möglich machen konnte, seine Stimme bis hierher so kräftig und klingend zu erhalten. Diese Zweifel sind auch zu verzeihen; denn wir haben bis jetzt kein Beispiel, daß 30 Jahre bei einem Baßsänger ohne Nachtheil für das Instrument vorübergegangen sind, welches er stets mit und in sich herumträgt, und welches er somit allen nachtheiligen Einwirkungen der Leidenschaften und des materiellen Lebens auszusetzen gezwungen ist. Bei der wahrhaft colossalen Constitution dieses Altvaters aller Bassisten sind indessen wirklich alle diese Einwirkungen spurlos geblieben, und seine Stimme hat immer noch eine Kraft und, ich möchte sagen, eine Wucht, welche Alles bewältigt und vor sich niederwirft, was von musikalischen Mitteln um ihn herum erscheint. Damit soll nun durchaus nicht gesagt sein, daß Lablache durch unkünstlerisches Forciren der Stimme diese Effecte erzielt; sein Ton klingt vielmehr mit einer wahrhaft erhabenen Macht in den Räumen des ausgedehnten Hauses, beherrscht das ganze große Orchester, und bringt auf den Hörer eine tief ergreifende Wirkung hervor. Besonders bemerkenswerth ist sein Auftreten in dieser Art bei der ersten Scene in der Norma, das man im eigentlichsten Sinne großartig nennen kann, und ich glaube kaum, daß es je einen andern Bassisten gegeben hat, der mit solchen colossalen Mitteln ausgerüstet war und der sie so kunstgerecht anzuwenden wußte wie Lablache. — Eine andere Seite seiner großen Künstlerschaft bethätigt er im komischen Fache, und glänzt darin als Schauspieler ersten Ranges; seine Leistungen als Dr. Bartholo im „Barbier von Sevilla", im „Don Pasquale", in „il matrimonio secreto" ꝛc. geben davon die glänzendsten Beweise. — Es ist recht Schade, daß andererseits seine Corpulenz in so ungeheuerem Grade Anspruch auf Ausdehnung macht, und daß er daher zur Durchführung gewisser Rollen nicht mehr geeignet sein dürfte. Sein Erscheinen als Herzog in „Lucrezia Borgia", wo er

in einer langen Robe in die Scene tritt und dadurch den Gegensatz zu seiner jungen, schlanken Gemahlin bis ins Lächerliche steigert, tödtet alle Illusion. Auch als Leporello im „Don Juan" ist er gewiß nicht mehr an seinem Platze, obgleich er dabei im Gesang Treffliches leistet. Sein colossaler Körper kann sich zu den leichtfertigen, gewandten, stets sprungfertigen Bewegungen durchaus nicht mehr bequemen, welche dem flüchtigen Diener eines raschen, stets auf Liebesabentheuer ausgehenden Herren eigen sein müssen. So etwas wird zur Carrikatur. — Im Uebrigen ist es erstaunlich, in welch' großem Ansehen der greise Sängervater bei der um ihn sich herumbewegenden Künstlerwelt steht. Er wird gewissermaßen als ein Orakel betrachtet, und Jedermann hört eifrig auf seine Bemerkungen, welche er in der Regel in humoristischer Weise oder mit wenigen kurzen Worten macht. Er trifft aber auch stets den Nagel auf den Kopf, und man merkt bei Allem, worüber er sich ausspricht, daß ihm seine tiefe Bildung in jeder Hinsicht und seine langjährige Erfahrung einen Tact, ein Urtheil in geschmacklicher Hinsicht verschafft hat, die nie das Beste verfehlen. Er ist eben als die erste Autorität zu betrachten, imponirt Allen ohne Ausnahme, und bewegt sich so zu sagen wie ein Admiral auf der Bühne, mit einer Ruhe, Sicherheit und Alles leicht beseitigenden Festigkeit, welche auch den rasendsten Bühnenstürmen zu trotzen im Stande ist. Lablache ist daher als Sänger, durch und durch gebildeter Musiker, geistvoller Darsteller und erfahrungsreicher Beurtheiler aller Kunstverhältnisse, gewiß als eine der ersten Künstlergrößen zu nennen, welche je gelebt haben. Sein Name wird sicher, selbst bei der Nachwelt nicht so bald verschwinden.

Außer der Signora **Alboni** (welche ebenfalls als ein Stern erster Größe glänzte, über welche ich aber leider nicht berichten kann, da mir nicht mehr das Glück zu Theil wurde, sie zu hören) waren noch als Sängerinnen bei der italienischen Oper im Haymarket-Theater thätig: Die Damen **Alaimo**, **J. Bertrand**, **Marie** und **Sophie Cruvelli**, **Duprez**, **Fiorentini**, **Giuliani** und **Ugalde**. Von diesen verdienen die fünf letzteren hinsichtlich ihrer Leistungen besondere Erwähnung. — Wenn wir das, was Signora Sophie Cruvelli in den Partien der Norma und des Fidelio, und namentlich in der letzteren, geboten hat, und weshalb ihr von so mancher Seite Weihrauch und Ruhmeskränze zu Theil wurden, einer Kunstkritik unterwerfen wollen, so haben wir Ursache, uns bei gar vielen Momenten dieser Leistungen von dem überschwenglichen Beifallstaumel ihrer Verehrer ferne zu halten. Es ist wahr, die Cruvelli hat eminente und auch zum größten Theil schöne Stimmmittel von der Natur erhalten, auch ist ihr ein seltenes Talent nicht abzusprechen; aber die Sache ist doch noch im Werden begriffen. Die künstlerisch schöne Anwendung jener Mittel und die Richtung ihres Talents hinsichtlich der Auffassung und charakteristischen Durchführung ihrer Aufgaben muß noch von gar vielen Schlacken gereinigt werden, ehe sie die große Anerkennung als verdient betrachten kann, welche ihr zum öfteren über Gebühr zu Theil wurde. Sie bringt zwar in ihrem jugendlichen Feuer und in kühner Behandlung ihrer Stimme manchmal momentane Effecte hervor, welche frappiren und welche auch mitunter als ausgezeichnet betrachtet werden dürfen, aber sie verleitet dadurch nur die Menge dazu, ihre Leistungen in allen Theilen als höheres Kunstproduct anzubeten. In der „Norma" bietet sie einigemal solche Momente, und überhaupt ist sie in Durchführung dieser Rolle bei weitem besser als in der des „Fidelio". Sie übertreibt in der letzteren in so hohem Grade, und läßt ihre tiefen Töne (mit welchen sie, schön angewendet, so herrlich wirken könnte) manchmal so outrirt, plump und förmlich grunzend hervortreten, daß es beinahe lächerlich wird. Einige Stellen in der großen Arie des ersten Acts und das wundervolle Terzett im zweiten Act geben davon sehr sprechende Beispiele. Signora Cruvelli leistet schon Etwas, verspricht auch sehr Viel, muß aber auch noch Vieles — Vieles lernen, ehe sie sich mit den ersten Autoritäten in der Kunst al pari stellen kann. — Die Düprez, eine Tochter des früher so gefeierten französischen Tenorsängers, ist eine liebliche Erscheinung, welche aber als erste Sängerin im dramatischen Fache, sowohl an Stimme als Darstellung, zu wenig repräsentirt. Bei ihrer schon tüchtig ausgebildeten Technik und, wie gesagt, bei ihrem netten, zierlichen Aeußeren, wird sie, wenn sie bei dem Soubretten-Fache bleibt, später gewiß sehr viel Glück machen. — Die Fiorentini, an Stimme und Ausdruck eine reindramatische Sängerin, verdient weit mehr Anerkennung als ihr von dem, freilich den colorirten Gesang so hoch stellenden, Publikum zu Theil wird. Sie hat starke, volltönende Mittel, welche in allen Lagen egal ausgebildet sind; sie singt mit edlem, wahren Ausdruck, trägt ihren Ton schön und verbindet mit Geschmack; nur wäre ihr etwas mehr Wärme zu wünschen, und sie muß sich hüten, ihre Höhe zu forciren, weil dann ihre Stimme unangenehm und hart wird. Als Gräfin Ankerström leistet sie namentlich sehr Anerkennungswerthes; als Donna Anna im „Don Juan" war sie auch gut, nur ist es unbegreiflich, warum sie die große Arie im zweiten Act stets wegläßt. — Signora Giuliani, welche jugendliche und Soubretten-Partien singt, bot namentlich als Adalgise sehr viel Gu-

tes; ihr Ausdruck ist aber im Allgemeinen gar leblos, und auch ihre Stimme an sich, obgleich sie Klang hat, zeigt selten von höherer innerer Empfindung. Aber ohne Verdienst ist die Giuliani nicht, wenn schon ihr Talent zur Lösung höherer Aufgaben nicht geeignet erscheint. — Es bleibt mir nun noch Mad. Ugalde übrig, welche zum ersten Mal in London und zwar in der neuen Oper von Auber: „l'enfant prodigue" auftrat. Wenn die reine Technik allein den großen Künstler in der Musik ausmachen würde, dann könnte diese Sängerin ohne allen Zweifel einen ersten Rang beanspruchen. Aber da die Technik nur als Mittel zum Zwecke betrachtet werden darf, und da die Empfindung sicher auch eine Hauptrolle bei der Kunst spielen muß, weil die letztere sonst zum Spielwerk, zum reinen Ohrenkitzel und zum Amüsement wie die Sprünge eines Seiltänzers herabsteigt, — so kann Mad. Ugalde, trotzdem ihr in hohem Grade gehuldigt wurde, meiner Ansicht nach, auf jenen Rang keinen Anspruch machen. Denn sie singt manchmal mit einer solchen Kälte und eisigen Gleichgültigkeit, daß man ihr beistehen und helfen möchte; auch hat ihre Stimme öfters einen mäkernden unangenehmen Klang, der das Schönheitsgefühl beleidigt. Aber Passagen, Rouladen, Cadenzen und Arpeggios kann sie machen wie eine; das muß war sein. —

Ich komme jetzt an die Tenorsänger von Lumley's Oper, und da kann ich etwas kürzer sein, denn in dieser Hinsicht liegt auch dieses Institut, wie so manches andere in anderen Landen, mehr im Argen. Die Signori Gardoni und Galzolari sind Sänger mit ziemlicher Stimme, aber dennoch fehlt das eigentliche Mark des Tones bei ihnen, was den Künstler allein befähigen kann, den dramatischen Ausdruck aus voller Brust zu unterstützen. Es ist eben eine sterile Zeit für diesen Genre in der Kunst. Außerdem können auch die beiden genannten Künstler in anderen Beziehungen nicht völlig genügen, obgleich ihnen viele Gewandheit nicht abzusprechen ist, und obgleich sie mit Eifer und sichtlicher Liebe in der Kunst wirken. Es fehlt ihnen nämlich meistens jegliche Energie, was freilich wieder zum Theil eine Folge ihrer unzureichenden Stimmmittel ist. Der erste singt zu kindlich, so daß sein Vortrag manchmal ans Kindische grenzt, und der Andere säuselt und schmachtet mit seinen Tönen in so hohem Grade, daß man zuweilen davon laufen möchte. Beide sind für den lyrischen Gesang mehr geeignet, der freilich in der großen Oper weniger vertreten ist. — Die zwei noch übrigen Tenoristen Mr. Sims Reeves (ein Engländer) und Signor Pardini, die vermöge ihres Tonmaterials zu dem hochdramatischen Gesang mehr geeignet sein würden, erscheinen aus dem Grunde nicht bedeutungsvoll, weil der eine gar zu oft übertreibt und schreit und der andere, obschon er manche schöne Einzelnheiten bietet, doch im Ganzen noch nicht ausgebildeter Künstler genug ist.

(Schluß folgt.)

Vermischtes.

Ein uns mitgetheiltes, gedrucktes Programm der in Dessau im Laufe dieses Jahres stattfindenden Concerte zeigt eine musterhafte Vielseitigkeit. Wir theilen es aus diesem Grunde nachstehend mit Zu bemerken ist, daß hierbei alle Gesangsvorträge, als im Voraus nicht gut zu bestimmen, nicht mit verzeichnet sind. Werke der Kammermusik sind aufgenommen, um auch diese dem Publikum nicht vorzuenthalten, da zu eigends dafür veranstalteten Unterhaltungen keine Gelegenheit gegeben ist. Es trägt dies dazu bei, den Concerten eine noch größere Mannichfaltigkeit zu geben. 1stes Concert, am 12ten Septbr.: Ouvertüre von Jul. Rietz (neu); Symphonie von Mendelssohn; Nr. 4 (neu); Solovortrag: Septett von Beethoven. 2tes Concert, am 26sten Septbr.: Ouvertüre zu Leonore, von Beethoven; Symphonie von Spohr: Weihe der Töne: Solovorträge: Hr. Concertmstr. Appel (Violine) und Hr. Kammermusikus Lorenz IV. (Oboe). 3tes Concert, am 10ten Octbr.: Jubelouvertüre von C. M. v. Weber; Symphonia eroica von Beethoven; Solovorträge: Hr. Concertmstr. Drechsler Violoncell und Hr. Hofmusikus Gierth (Flöte). 4tes Concert, am 24sten Octbr.: Ouvertüre von Mendelssohn (Fingalshöhle); Vierte Symphonie von Gade (neu); Solovorträge: G. Schulze (Violine), Schüler des Hrn. Kammermusikus Allihn, und Hr. Kammermusikus Lorenz II (Clarinette). 5tes Concert, am 22sten Novbr.: Ouvertüre, Scherzo und Finale von R. Schumann (neu); Symphonie von Mozart; Solovorträge: Hr. Kammermusikus Th. Schneider (Violoncell) und Hr. Kreutzberg (Flöte). 6tes Concert, am 20sten Decbr.: Symphonie von Jos. Haydn; Symphonie von Kalliwoda (D-Moll); Solovortrag: Octett von Mendelssohn.

Die Dichtungen Richard Wagner's: „Der fliegende Holländer, Tannhäuser, Lohengrin" — werden in einem Bande und mit einer längeren Vorrede ihres Verfassers versehen im Drucke erscheinen. In dieser Vorrede bespricht derselbe die Entstehung jener Dichtungen und überhaupt seine ganze künstlerische Entwickelung bis nach dem Abschlusse derjenigen Periode, deren Schlußstein der 1847 vollendete „Lohengrin" bildet. — Wagner's größeres schriftstellerisches Werk: „Oper und Drama" wird in drei Bändchen im Verlaufe der nächsten Wochen bei J. J. Weber in Leipzig erscheinen.

Auch über **Richard Wagner's** „Tannhäuser" hat bei Gelegenheit einer Aufführung dieser Oper in Weimar **Adolf Stahr** in der National-Zeitung sich vernehmen lassen. Er sagt unter Anderem: „Weimar ist der einzige Ort, an welchem die beiden bedeutsamsten Schöpfungen im Gebiete des neuen musikalischen Dramas eine bleibende Stätte gewonnen haben. Nachdem ich den „Tannhäuser" gehört, glaube ich nicht, daß die deutschen Bühnen den Meister Wagner, der für so Viele ein Stein des Anstoßes geworden ist, auf die Dauer werden ignorirend umgehen können. Es sind 6 Jahre her, daß der „Tannhäuser" zuerst auf der Dresdener Bühne zur Aufführung kam. Und nach 6 Jahren hat diese wunderbare Schöpfung keine weiteren Fortschritte gemacht, als — daß sie durch einen glücklichen Zufall vor dem gänzlichen Verschwinden aus der lebendigen Wirklichkeit errettet wurde! O Deutschland!

Es dürfte schwerlich noch ein anderes dramatisches Kunstwerk gefunden werden, welches so wie der „Tannhäuser" in Weimar unmittelbar anknüpfte an vaterländische Vergangenheit und Gegenwart. Schon darin liegt ein Grund der Popularität, welche W.'s Werk sich hier unbestreitbar gewonnen hat. Und diese Popularität ist nicht auf das Stoffliche der Fabel, auf Localität und Boden beschränkt. Auch der musikalische Theil des Kunstwerks hat daran Antheil genommen. Seine bedeutendsten Melodien und musikalischen Motive sind Eigenthum des Volks geworden. Man hört sie in den Vergnügungsgärten, und der Lehrbursche singt und pfeifft sie auf seinem Spaziergange am freien Sonntag. Mag der „Lohengrin" von Seiten der Kunst der Instrumentation ein größeres monumentales Kunstwerk sein, ansprechender für das allgemeine Gefühl, volksgemäßer und volksthümlicher wird jedem Unbefangenen der „Tannhäuser" erscheinen. Und ich glaube nicht zu viel zu sagen, wenn ich auch diesem Werke jenen Charakter des Monumentalen beilege und behaupte, daß dieses tönende Gedicht Dauer haben wird in den Herzen der Menschen, so lange noch irgend eine nationale Eigenthümlichkeit als solche im Bewußtsein der Zeit erhalten bleibt. Wir mögen getrost die W.'sche Dichtung als eine individuell und specifisch deutsche bezeichnen.

Was bei den W.'schen Dichtungen einen Hauptreiz ausmacht, das ist die volle Naivetät, mit welcher der Dichter im „Tannhäuser" wie im „Lohengrin" sich auf den specifisch christlichen Boden gestellt hat. W. ist in dieser Naivetät, wie in seinem Entwicklungsgange mit **Kinkel** zu vergleichen. Beide haben den ganzen Weg vom überlieferten Glauben durch den Zweifel zur Freiheit, im stetigen Fortschritte innerlicher Entwicklung, durchgemacht: beide haben diesen Weg durch ihre Productionen bezeichnet, beide das Martyrthum auf sich genommen für das Ziel, welches sie am Ende desselben erreichten. W. selbst thut sich Unrecht, wenn er, wie man sagt, auf diesen Entwicklungsproceß und namentlich auf die beiden Hauptwerke, welche dessen erstes Stadium bezeichnen, mit einem peinlichen Gefühle zurücksieht. Es wird ja eben kein Mensch gleich als Mann **geboren**. Und dann — für einen Reformator des musikalischen Dramas, wie es W. ohne allen Zweifel sein will, ist es vielmehr ein Glück, daß seine beiden ersten großen Schöpfungen, in einer Zeit des Ueberganges, an das Gemeingefühl der Masse anknüpften, daß sie Vorwürfe behandelten, deren romantische Unklarheit, deren innere Widersprüche, während sie den Keim des Neuen in sich trugen, doch zugleich die Masse der Hörer gerade bei derjenigen Seite faßten, wo ihnen mit der Poesie entweder allein, oder doch am leichtesten beizukommen war.

W.'s Zukunft ist unberechenbar. Täuschen wir uns nicht, so dürfte seine Musik einen Kampf auf Leben und Tod zu bestehen haben. Was den „Tannhäuser" in Deutschland populär macht, ist, daß er musikalisch noch einen Zusammenhang hat mit der nächsten Vergangenheit und Gegenwart. Der Puritanismus, welcher im „Lohengrin" alle bisherigen Melodieformen an die Seite wirft, ist im „Tannhäuser" noch nicht in solcher Strenge vorhanden. Es fehlt nicht an festen rhythmischen Reihen, die sich, je kürzer sie sind, und nach je längeren Pausen sie erscheinen, um so tiefer dem Hörer einprägen. Im „Lohengrin" hat W. seinen Grundgedanken, wonach die Oper ein dramatisches Gedicht ist, das zur Hebung der Situation einer Musik bedarf, die von der Idee des Dichters unzertrennlich ist, viel unnachgiebiger gegen die bisherige Auffassung und Gewohnheit zur Erscheinung gebracht."

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

C. Romberg, Op. 13. Les Adieux. Impromptu pour le Violoncelle avec accompagnement de Piano. **Hamburg, Jowien. 12½ Sgr.**

Der Compositionswerth ist gering, aber es ist Violoncellisten zum Studium zu empfehlen. Da die Schwierigkeiten nicht

übertrieben sind, so wird es zu Concertvorträgen ein willkommenes Stück sein, da es überdies dankbar für den Spieler ist; denn es ist von Allem, wodurch sich Effect erzielen läßt, darin niedergelegt.

N. Paganini, Introduction et Variations sur „Nel cor non più mi sento" pour Violon seul. **Berlin, Schlesinger.** ½ **Thlr.**

— — —, Duo pour Violon seul. **Ebendaselbst. 5 Sgr.**

Es sei blos erwähnt, daß beide Compositionen von der Art sind, daß selbst der fertigste Spieler an vielen Stellen zurückbeben wird. Wer die Kraft dazu in sich fühlt, versuche sich daran.

Ch. Dancla, Op. 42. 2ème Fantaisie pour Violon avec accompagnement de Piano. **Leipzig, Hofmeister. 25 Ngr.**

Es bietet diese Phantasie, die aus einer Einleitung und Thema mit Variationen besteht, für den Spieler keine übermäßigen Schwierigkeiten, obschon es darin auf die Entwicklung der Fertigkeit abgesehen ist. Compositionswerth hat sie nicht; wie fast immer, sind es bloße Phrasen, an denen die Virtuosität zum Gipfel des Ruhmes hinaufklettern soll.

Instructives.

Für Pianoforte.

M. de Vilbac, Op. 17. 48 Etudes speciales pour le Piano. Liv. II. **Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr. 5 Ngr.**

Es haben diese Etüden nicht überhaupt den Zweck der technischen Ausbildung, sondern sie gehen auf das Studium von gewissen Uebungen, deren jede eine bestimmte Richtung verfolgt. Obschon Mehreres der Art vorhanden ist, so werden sie sich doch nützlich erweisen und den Schüler in der Technik fördern.

C. Czerny, Op. 817. **Der erste Anfang. 80 leichte und fortschreitende Anfängerstücke nebst täglicher Uebung der Scala in allen 24 Tonarten für das Pianoforte. Berlin, Schlesinger. 3 Lieferungen,** à **20 Sgr.**

Es ist dieses Werk ganz dem Op. 139 ähnlich; es hat gleichen Zweck und wird sich beim Unterricht sehr nützlich erweisen. Der fruchtbare Verfasser kennt die Bedürfnisse, und weiß auf praktische Art sich den Schülern nützlich zu machen.

C. Czerny, Op. 818. **Die Fingerfertigkeit. 50 Studien zur Förderung der Gelenkigkeit der Finger und Hände für das Pianoforte. Berlin, Schlesinger. 3 Lieferungen,** à ¾ **Thlr.**

Gleichfalls ein Werk, das sich an frühere ähnliche anreiht, und praktisch förderlich ist zur Erreichung der mechanischen Sicherheit in Passagen, Läufern, Figuren u. s. w.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Ant. de Kontski, Op. 136. La Solitude. Meditation pour le Piano. **Berlin, Trautwein (J. Guttentag). 15 Sgr.**

— — —, **Op.** 135. Les adieux à Madrid. Méditation pour le Piano. **Ebend.** 17½ **Sgr.**

— — —, **Op.** 133. Grande Fantaisie sur des motifs de l'opéra „Attila" de Verdi pour le Piano. **Ebend. 1 Thlr.** 7½ **Sgr.**

— — —, **Op.** 134. Fantaisie de Concert sur des motifs de l'opéra „Ernani" de Verdi pour le Piano. **Ebend. 1 Thlr.**

— — —, **Op.** 137. Le Carneval de Madrid. Galop brillant pour le Piano. **Ebend. 20 Sgr.**

Sämmtliche Compositionen sind Virtuosenstücke. Die Finger haben viel darin zu thun. Wer daran seine Freude hat, der mag sich ihrer bedienen. Musik freilich in diesen fünf Werken zu finden, wird schwerlich Jemandem gelingen. Wie man hört, soll der Componist nicht ohne Talent sein, um so mehr muß man sich wundern, wie er Sachen schreiben kann, die selbst von der sinnlichen Klangseite schwerlich befriedigen dürften. — Wir wenden uns zu sechs anderen Werken des Componisten, älter der Zahl nach.

Ant. de Kontski, Op. 115. Caprice héroique pour le Piano. **Berlin, Schlesinger. 1 Thlr.**

— — —, **Op.** 83. Murmure de la Source (**Quellenrieseln**). Impression de voyage pour le Piano. **Ebend.** 12½ **Sgr.**

— — —, **Op.** 93. Le Rameau. Méditation pour le Piano. **Ebend.** 12½ **Sgr.**

— — —, **Op.** 71. Une nuit d'été (**Eine Sommernacht**) pour le Piano. **Ebend.** 12½ **Sgr.**

— — —, **Op.** 47. L'isolement. Méditation pour le Piano. **Ebend.** ½ **Thlr.**

— — —, **Op.** 55. Sans espoir. Méditation pour le Piano. **Ebend.** 12½ **Sgr.**

Allein auch in diesen Werken dürfen wir keine andere Ausbeute zu finden hoffen. Es sind Paradepferde für den Salon. Die Ueberschriften nöthigen hin und wieder Lächeln ab, wie wenn das Quellenrieseln durch eine Figur nachgeahmt wird, die man den Anfängern im Pianofortespiel zur Uebung aufgiebt. Solche Naturmalereien sind denn doch etwas zu naiv. Möchten doch unsere Virtuosen, statt im reichgezierten Sessel am Piano sitzend, lieber zu dem einsamen Quell des Waldes flüchten; hier würden sie, gestärkt durch die frische Luft, anders empfinden lernen als im parfümirten Salon. O wie sehr thut es noth, daß wir zur Natur zurückkehren!

A. Conradi, Compositions brillantes et non difficiles pour le Piano. Nr. 7. Impromptu sur des motifs de l'opéra L'elisire d'amore de Donizetti;

Nr. 8. Divertissement sur des thèmes du Ballet Giselle d'Adam; Nr. 9. Caprice sur de thèmes de l'opéra Ernani de Verdi. Berlin, Damköhler. Nr. 7 und 8, à $\frac{1}{2}$ Thlr. Nr. 9, $\frac{7}{12}$ Thlr.

Das beigesetzte Wort „brillantes" giebt wohl dem Leser den nöthigen Standpunkt an, von dem aus er eine vorläufige Ansicht von dem Werthe dieser Compositionen sich bilden kann. Wird auch nicht dadurch gerade ein großer Schade angerichtet, wenn Jemand diesen Flittertand spielt, so wird doch der Windbeutelei Vorschub geleistet, indem nämlich ein lion d'assemblée musicale noch aufgeblasener wird, wenn seine Sturmattaque auf die klatschenden Hände gelungen ist.

F. Croze, Op. 29. Souvenir de Beethoven. Etude caractéristique de Concert pour le Piano. Leipzig, Hofmeister. 20 Ngr.

Soll die Erinnerung an Beethoven durch Seiltänzereien auf dem Pianoforte dem deutschen Volke bewahrt werden, dann sind wir nicht werth, daß dieser Riesengeist je unter uns gelebt hat. Kein Wunder, wenn sein rächender Geist entflieht, und mit nerviger Hand den Kasten zertrümmert, auf dem seine göttlichen Gedanken zu einem Ragout von Unsinn zerhackt werden. Schon der Franzose Prudent hatte vor Jahren denselben erhabenen Gedanken (Andante aus der Sonate Op. 47) als ein Paraderoß in seinen Concerten herumgeritten. Hr. Ferd. Croze geht aber noch weiter, er knetet ihn zu einer Etüde um! Beethoven in einer Etüde! Man fühlt sich versucht, die hohe Staatsregierung zu bitten, die Rubrik „vom unbefugten Etüdenmachen" in den Strafcodex aufzunehmen.

J. Tedesco, Op. 51. Chant de Mai (Pastorelle) pour le Piano. Leipzig, Hofmeister. 15 Ngr.

— —, Op. 52. Passionne. Rhapsodie pour le Piano. Ebend. 17$\frac{1}{2}$ Ngr.

Eine gewisse gewinnende Seite haben diese beiden Stücke, wenn es auch blos auf den virtuosen Effect abgesehen ist. Die Schwierigkeiten sind übrigens nicht unübersteigbar, und zum Studium für Solche zu empfehlen, die der höheren Technik sich befleißigen.

W. Schulthes, Op. 20. Souvenirs de Laeken. 9 Morceaux caractéristiques et expressifs pour le Piano. En 3 Suits. Leipzig, Hofmeister. 2te und 3te Suite, à 15 Ngr.

Es tragen diese Stücke Ueberschriften, z. B. le petit Savoyard, la fête russique u. s. w. Im Ganzen zeigt sich ein hübscher Sinn in ihnen, wenn auch hier und da die Ostentation Vieles verdirbt. Es sind Salonstücke der besseren Richtung. Hat aber der Componist Talent, was man anzunehmen geneigt ist, so ist es schade, wenn er nicht auf Besseres seine Kraft verwendet.

C. Lüders, Trois Pièces pour le Piano. Kopenhagen, Lose u. Delbanco. 15 Ngr.

Drei leichte, aber geschmackvolle, gefällige Tonstücke, die sich durch musikalischen Gehalt, durch Frische und Lebendigkeit ihrer Figuren und Motive empfehlen. Dilettanten, die oft um die Wahl guter bildender Tonstücke verlegen sind, machen wir auf diese Compositionen mittlerer Schwierigkeit aufmerksam.

Ad. Nathan, Les Perles des Compositions modernes et brillantes pour le Piano. Nr. 7. Seconde Nocturne. Kopenhagen, Lose u. Delbanco. 36 Sk.

Ein unbedeutendes Tonstück. Eine seichte Melodie ohne Frische und Leben, schleppt sich langweilig durch drei verschiedene Harmonienwechsel hin. Accompagnement der linken Hand, harmonische Fortschreitung und Durchführung, so wie technische Behandlung sind das Trivialste und Gewöhnlichste, was man schon in Massen hat und haben kann.

Intelligenzblatt.

Musikalien-Nova

von

Schuberth & Co. *in Hamburg u. New-York.*

Strakosch, Maurice, *Oeuvres choisies:*

Nr. 3. Tremolo in Octaves, p. Piano. 10 Sgr.
„ 4. Flirtation-Polka (Burlesque musicale), Concert-Ausgabe. 10 Sgr.
Dieselbe (leichte Ausgabe). 10 Sgr.
Nr. 7. Souvenir de Niagara. Le Tourbillon. Etude caractéristique p. Piano. 15 Sgr.

Strakosch, Maurice, Idylle (La confession d'une jeune fille) p. Piano. 15 Sgr.

———, Bluette musicale p. Piano. 7$\frac{1}{2}$ Sgr.

———, Sweet heart (Liebchen) Polka. Morceau de Concert p. Piano (Concert-Ausgabe). 15 Sgr.
Dieselbe (leichte Ausgabe). 15 Sgr.

Wallace, W. Vincent, Les Perles. 2 Valses p. Piano. 7½ Sgr.
———, Grande Polka de Concert p. Piano. 15 Sgr.
———, Saltarelle, Op. 54, p. Piano. 20 Sgr.

Krug, D., *Mode-Bibliothek* f. Pfte.
Heft 12: Feen-Reigen-Fantasie. 20 Sgr.
———, do. Heft 15: Martha-Fantasie. 20 Sgr.
———, do. Heft 18: Taubert, Lied: Ich muss nun einmal singen. Transcription. 10 Sgr.
———, Vaterlandslieder für das Pfte. übertragen.
Nr. 1. La Marseillaise. 5 Sgr.
„ 2. Oestreich. Volkshymne. 5 Sgr.
„ 3. Polnischer National-Gesang. 5 Sgr.

Burgmüller, Ferd., 8 Airs populaires américains en Rondinettes p. Piano. Nr. 1, 2. à 7½ Sgr.

Hagemann, Louis, 8 nouvels Airs populaires. Petits Morceaux de Salon pour Piano. Nr. 1—8. à 10 Sgr.

Mayer, Charles, Op. 106. Myrthen. Nr. 4. La Fontaine. Etude. Nr. 12. Valse mélodique. à 7½ Sgr.

Ferner erschien:

Schuberth, J., Omnibus f. Piano, V. Jahrg. Cah. 6, enthaltend: Reinecke, Ständchen. Bertini, Etudes. Op. 29 u. 32. Nr. 1—3. Lüer, C., 3te Rheinländer-Polka. — Cah. 7, enthaltend: Rosenhain, Romance Nr. 2. Bertini, Etudes. Op. 29 u. 32. Nr. 4—8.
———, Omnibus f. Gesang, V. Jahrg. Cah. 6, enthaltend: Lortzing, Ständchen. David, Ferd., Liebesschwur. Cah. 7, Reissiger, Frühlings-Scene. Meyerbeer, G., Geistliches Lied.

Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. F. Peters,* *Bureau de Musique in Leipzig.

Brunner, C. T., Fleurs d'Italie. 4 Morceaux élégants en forme de Rondeaux et Variations sur des motifs italiens pour le Piano. Op. 160.
Nr. 1. Sémiramide de Rossini. 12 Ngr.
„ 2. Norma de Bellini. 12 Ngr.
„ 3. Torquato Tasso de Donizetti. 12 Ngr.
„ 4. Les Bateliers du Tibre, Chanson romaine. 12 Ngr.

Goltermann, G., Vier Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 10. 20 Ngr.
Nr. 1. Die Himmelsthräne von Rückert. 7½ Ngr.
„ 2. O lieb' so lang' du lieben kannst, von Freiligrath. 5 Ngr.
„ 3. An Maria von Herlossohn. 7½ Ngr.
„ 4. Die Lilien glühn in Düften, von Geibel. 5 Ngr.

Hermes, Th., „Denk' ich an Deutschland in der Nacht". Worte von H. Heine, für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 7. 7½ Ngr.
———, Zwei Lieder von Em. Geibel für eine Singstimme und Pianoforte. Op. 8. 12½ Ngr.
Nr. 1. Nun die Schatten dunkler.
„ 2. O höchstes Leid, o höchste Lust.

Kalliwoda, J. W., Trois Fantaisies pour Violon et Piano:
Le Prophète de Meyerbeer. Op. 173. 25 Ngr.
Le Siege de Corinth de Rossini. Op. 174. 25 Ngr.
Chansons styriennes. Op. 175. 25 Ngr.

Reissiger, C. G., Grand Trio, 19me pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 192. 2 Thlr. 15 Ngr.

Riesch, Cômte **Théodor,** Etude concert: pour le Piano. Op. 6. 15 Ngr.
———, Des Idées sur un thème sentimental. Op. 8. 15 Ngr.

Voss, Ch., Emilie, Polka élégante pour le Piano. Op. 131. Nr. 1. 20 Ngr
———, Rosalie, Redowa élégante pour le Piano. Op. 131. Nr. 2. 20 Ngr.
———, Trois Fleurs pour le Piano arrangées à 4 mains.
Nr. 1. La Rose. 10 Ngr.
„ 2. La Violette. 10 Ngr.
„ 3. L'Amaranthe. 10 Ngr.

Witwicki, Jos., Quatre Mazourkas pour le Piano. Op. 3. 7½ Ngr.
———, Quatre Mazourkas pour le Piano. Op. 4. 7½ Ngr.

Berliner Musikzeitung Echo, redig. v. Dr. Kossak, erscheint auch für das 4. Quartal wöchentlich 1 Bogen kl. 4. Ausser dem jedesmaligen Leitartikel sind die Rubriken: Kritik, bemerkenswerthe Neuigkeiten der Musikliteratur und die sehr reichhaltigen Kunstnachrichten von grossem Interesse. Durch alle Postanstalten, Buch- u. Musikhandlungen zu beziehen. Preis des Quartals 12½ Sgr.

Berlin, *Schlesinger*'sche Buch- u. Musikhdlg.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.

Fünfunddreißigster Band. № 14. Den 3. October 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

H. Esser, Op. 36. Sonate für das Pianoforte. — Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 1 Fl. 48 Kr.

J. W. Kalliwoda, Op. 176. Sonate pour le Pianoforte. — **Magdeburg, bei Heinrichshofen. Preis 1 Thlr.**

Die Sonate des Hrn. Esser in C-Moll ist ein höchst ehrenwerthes Werk und zeugt von eben so viel Fleiß als Talent. Sie zerfällt in die gewöhnlichen vier Sätze in den üblichen Formen und bietet nach der formellen Seite hin im Großen wie im Kleinen nur Vollkommenheiten. Der musikalische Inhalt der Sonate zeugt von einem männlichen, Beethoven verwandten Geiste und einer ernsten Kunstanschauung, offenbart keine einzige Spur von Anklängen an die Manieristen der Neuzeit und der nächsten Vergangenheit, entbehrt allerdings aber auch der sogenannten Genieblitze, die wir jedoch einem Componisten gern erlassen, der so Tüchtiges und Ganzes zu bieten vermag, wie Hr. Esser. Die Behandlung des Instrumentes ist nicht die moderne, wie sich dies auch bei einem Inhalte der erwähnten Art von selbst versteht, sondern erscheint als eine Verschmelzung von Hummel und Clementi, vereint nämlich die gewisse solide Brillanz Hummels mit dem harmonischen und Spiel-Reichthume, der Clementi z. B. vor Mozart und Haydn auszeichnet. Sonach ist in ihrer Art die Sonate des Hrn. Esser allerdings nicht ohne Schwierigkeiten, wenn man diese Schwierigkeiten auch nicht sogleich auf den ersten Blick erkennt: es giebt in ihr viel strengen vierstimmigen Satz, viel Bindungen in allen Stimmen, dabei oft große Spannungen für die Finger, die hier freilich der musikalischen Idee gehorchen müssen, nicht aber sie dictiren. Daher kann man dieser Composition sehr wohl auch eine instructive Seite abgewinnen: Clavierspieler, die sich aus dem Strudel moderner Trillereien, in den eine beneidenswerthe Bestimmung sie nothwendig versenkt, wieder emporarbeiten wollen zur Höhe der wahren Musik, können sich durch das Studium von Claviercompositionen der vorliegenden Art am besten auf ein sauberes Partiturspielen von Quartett- und Orchesterwerken vorbereiten. Seite 3, Zeile 2, Tact 3, 4tes Viertel lese man b statt c in der rechten Hand.

Die Sonate des Hrn. Kalliwoda in Es-Dur ist dagegen ein Produkt von nicht besonderer Stärke. Den gewissen Grad von Verflachung, bei dem die sonst ganz liebenswürdige musikalische Art und Weise dieses Componisten seit längerer Zeit angelangt ist, wird man allseitig wohl schon bemerkt und als nothwendige Folge einer Arbeitslust erkannt haben, die mit dem nur mäßigen geistigen Fond, der ihr zur Seite

steht, in zu argem Mißverhältniß sich befindet. Die Sonate enthält die üblichen vier Sätze, die an Gehalt den Krebsgang d. h. von hinten nach vorn gehen: der letzte Satz ist der beste, nach ihm das Scherzo, beide Sätze auch überhaupt nicht übel; der zweite Satz aber ist dürftig und ledern dazu: ein Allegretto im $\frac{2}{4}$ Tacte, dem selbst seine Kürze die Langweiligkeit nicht zu benehmen vermag. Im ersten Satze wollen wir die beiden Hauptgedanken und was aus ihnen unmittelbar hervorgeht nicht tadeln: es klingt Alles gut und offenbart denn doch immer einen oberflächlichen Gehalt; — wie man aber als alter Praktikus, der so und so viel Symphonien, Ouvertüren und Concerte geschrieben hat, einem zweiten Hauptgedanken von fließender Melodie und Harmonie, con espressione und dolce gespielt, eine Passage nachfolgen lassen kann, wie die auf Seite 4 und 5 und Seite 8: das vermögen wir nicht zu fassen. Und *deshalb* nennen wir den ersten Satz nicht nur den schwächsten der ganzen Sonate, sondern auch überhaupt sehr schwach. Der Componist erscheint hier in der That auf keiner höhern Stufe, als Einer, der nach einem fertig vorliegenden Schema arbeitet, das hier eine Gesangmelodie für das Ohr und nach ihr auch wieder etwas hübsch für die Finger verlangt, — der dabei aber sich nicht einmal die Mühe nimmt, die verschiedenartigen Bestandttheile eines solchen Ganzen von sehr zweifelhafter Beschaffenheit auch nur einigermaßen in eine Art von Uebereinstimmung mit einander zu bringen, so daß wenigstens der Schein gewahrt würde, — und der im unglücklichen Falle daher nach einer Naturnothwendigkeit Etwas zu Stande bringen muß, das wie die Faust aufs Auge paßt. Dabei ist die fragliche Passage schon an und für sich von einer solchen Unbedeutendheit, daß nur ein Mann, der früher bewiesen hat, er könne Besseres geben, wagen darf, damit aufzutreten, ohne fürchten zu müssen, als kindisch mit seinem ganzen Opus sogleich nach Hause geschickt zu werden. Nicht viel besser und verhältnißmäßig auch noch zu lang sind die Nebengedanken und Passagen, welche wir im ersten Theile des Satzes zwischen dem ersten und zweiten Hauptgedanken antreffen. Schwierig ist die Sonate nicht.

T. U.

Bemerkungen über T. U.'s Ansichten, die Stimmigkeit betreffend.

Hr. T. U. ist schon öfters als Vorkämpfer für neue Ideen in dieser Zeitschrift aufgetreten und hat sich als denkender, weiter strebender, freiheitsliebender Mann bewährt. In seinem letzten Aufsatze jedoch über Stimmigkeit im Chore für Männerstimmen entwickelt er so eigenthümliche Ideen, daß eine mehrseitige Besprechung des Gegenstandes nicht überflüssig erscheint. Die Tendenz des gedachten Aufsatzes spricht sich Seite 55 d. Z. in folgenden Worten aus: „Natürlich ist nicht anzurathen, vorhandene Gesänge, die offenbar vierstimmig gedacht sind, auf die angegebene Weise stimmig umzuarbeiten, *wohl aber muß man die Componisten auffordern, nicht mehr vier- oder überhaupt strengstimmig, d. i. beschränkt* (sic!), *sondern orchestermäßig, d. h. unbeschränkt, harmonisch voll- oder freistimmig zu denken.*"

Zunächst leuchtet aus diesem Satze hervor, daß Hr. T. U. nicht klar überdacht hat (I), was man unter Stimme zu verstehen habe und welcher Unterschied zwischen dem Charakter einer Instrumental- und einer Vocalstimme bestehe.

Hr. T. U. versteht unter Stimme jeden einzelnen Bestandtheil eines Accordes, nicht eine melodische Folge von Tönen (II); wenn daher zwei Sänger in einem Duette in *einen* Ton übergehen, so tritt nach T. U.'s Ansicht *Einstimmigkeit* ein (III), wenn sechs obligate Singstimmen in einzelnen Harmonien so ineinanderfließen, daß die sämmtlichen Töne der Harmonie durch *vier* Stimmen dargestellt werden könnten, so hört nach T. U. der Satz auf, *sechsstimmig* zu sein (IV), und umgekehrt, wenn in einem *vierstimmiger* Chore, wie es zuweilen geschiehet, einzelne Verdoppelungen, der größeren harmonischen Fülle wegen, erscheinen, so nennt Hr. T. U. den Satz so vielstimmig, als einzelne Töne laut werden (V). In dem von Hr. T. U. aufgestellten Satze

wird die Harmonie bei a sechsstimmig, bei b vierstimmig, bei c fünfstimmig und bei d sechsstimmig genannt.

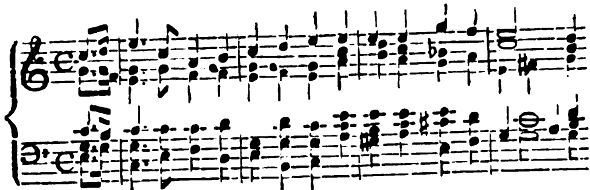
Wir sind gewöhnt, einen Satz von sechs selbstständig fortschreitenden Stimmen, auch wenn die Stimmen zuweilen in einen Ton zusammenfließen oder durch Pausen unterbrochen, oder auch in *einzelnen* Accorden, z. B. am Schlusse, verdoppelt werden, *sechsstimmig* zu nennen und nicht die Benennung der Stimmigkeit nach der Anzahl der Noten, durch welche die einzelnen Töne partiturmäßig dargestellt werden könnten, zu bestimmen (VI); und ich glaube mit Recht,

denn die verschiedenen Singstimmen werden, wenngleich sie in den Einklang übergehen, von dem geübten Ohre ihrer eigenthümlichen Klangfarbe (VII) nach sehr wohl unterschieden, in der Verdoppelung aber einzelner Accordtöne wird keine selbstständige Stimmenfortschreitung erkannt. Wenn nach dem obigen Beispiele Hr. T. U. jede Note einer Harmonie als besondere Stimme anerkennt, so widerlegt er sich wieder in den Worten: „Den Gegensatz hierzu (zu der willkürlichen Mehrstimmigkeit) bildet wie das Ensemble für Solostimmen so auch das Trio, Quartett und Quintett für Soloinstrumente. Sobald das Auge vier Individuen auf vier Bogen- oder Blasinstrumenten spielen sieht, verlangt das Ohr auch, vier selbstständige Stimmen zu hören (VIII).“ Wenn nun aber, wie oben, jede Note eines Accordes eine selbstständige Stimme bildet, wo bleibt dann in einem Bogenquartett die Vierstimmigkeit bei Doppelgriffen (IX)? Wenn so der Begriff von Stimmen unklar aufgefaßt ist, so scheint ebenfalls der Unterschied zwischen Orchester und Vocalchor gar nicht berücksichtigt zu sein. Hr. T. U. will, daß der Vocalchor gleich einem Orchester behandelt werde, worin die einzelnen Stimmen beliebig wegfallen und wieder einsetzen, je nachdem der Grad der Stärke es verlange. Unserer Ansicht nach muß selbst im Orchester die Vierstimmigkeit vorherrschen (X), d. h. die verschiedenen Chöre eines Orchesters müssen vierstimmig, wenigstens dreistimmig (XI) (mit Ausnahme der Waldhörner) durchgeführt sein, wodurch der harmonische Vollklang sowohl, als die Selbstständigkeit, Klarheit und Durchsichtigkeit eines jeden einzelnen Chors hervortritt; verbinden sich solche Chöre zu einer Gesammtthätigkeit, so erscheint nicht blos eine volle harmonische Masse, sondern ein Gemälde voll bewegten Lebens, ein Leben voll Mannigfaltigkeit und Abwechselung, ein Kunstwerk im wahren Sinne. Wenn daher Hr. T. U. vom Vocalchor durch die orchestermäßige Behandlung desselben eine ähnliche orchesterartige Wirkung erzielen will, so intendirt er das Unmögliche; denn nicht, wie er meint, liegt die Monotonie des Vocalchors in der beschränkten Tonlage, in der Dürftigkeit des Tonumfangs allein, sondern ganz besonders in dem Mangel an verschiedenartiger Färbung der Tonmasse (XII). An derselben Monotonie leidet das Bogenquartett, die Hornmusik, das Quartett bloßer Holzblaseinstrumente (XIII). Diese Monotonie wird nun und nimmer durch bloße willkürliche Verdoppelungen der einzelnen Accordtöne gehoben werden (XIV), die zwar die harmonische Masse bald voller bald dünner darstellen, aber eben nur eine harmonische Masse ohne andern melodischen Reiz, als den die melodieführenden Stimme erweckt, bieten; wohl aber giebt es andere Mittel, wodurch die Monotonie gehoben, wenigstens sehr gemildert werden kann. Unter diesen Mitteln ist grade Das, was Hr. T. U. als Grund der Monotonie angiebt, die strenge Stimmigkeit, das vorzüglichste (XV). Im Bogenquartett kann zwar durch harmonische Figurirung, durch rhythmische Anordnung, durch verschiedene Vortragsweise der einzelnen Stimmen durch zweckmäßige Benutzung des bedeutenden Tonumfangs, durch abwechselnde Vollgriffigkeit der Monotonie Schranken gesetzt werden; soll aber das Interesse nicht blos für eine melodieführende Stimme (Solostimme) erweckt werden, dann ist auch, in einem solchen Quartett (dem eigentlichen Quartett) eine gewisse Selbstständigkeit in der Stimmenführung nothwendig. Auch beim Gesange mit Orchesterbegleitung mögen die von T. U. vorgeschlagenen Mittel der Verdoppelungen und Vereinfachungen der Stimmen in Anwendung kommen, denn die Orchestermusik namentlich in Opern bildet ein buntes Gemälde, dem der Chorgesang meist nicht (leider!) als Grund dient, sondern nur als besonderer Farbenauftrag, um dem Gemälde höhern Reiz zu verleihen. Mit der reinen, unbegleiteten Vocalmusik aber verhält es sich anders. Der Gesangston hat eine an sich eigenthümliche Fülle, daher die Menschenstimme zur Führung einer getragenen Melodie ganz besonders geschickt ist. Soll daher Leben und Bewegung, soll eine bunte Schattirung, das Gegentheil von Monotonie, in den Gesang kommen; so muß es gerade durch die melodische Führung der Stimmen geschehen, nicht durch willkürliche Verdoppelungen derselben, die die melodische Selbstständigkeit der Stimmen aufheben (XVI). Nicht unfrei ist der Componist, welcher streng an der einmal gewählten Stimmigkeit festhält, sondern hierin kann er ganz besonders seine Freiheit bewähren (XVII). Frei schreibt der, welcher den eigenthümlichen Charakter einer jeden Stimme zu berücksichtigen versteht, ihn unabhängig von den andern Stimmen darstellt, dabei aber die Einheit des Kunstwerks nicht auflöst (XVIII). In dieser Freiheit drückt sich Charakter, Wahrheit, Leben aus, die Monotonie wird unterdrückt (XIX). Nicht will ich die steifen Rechenexempel, wie sie in manchen contrapunktischen Arbeiten vorkommen, in Schutz nehmen; aber zu leugnen ist nicht, daß der Weg zur Freiheit in der Stimmenführung nur durch die contrapunktische Kunst geht*); diese Kunst muß nur nicht als Zweck, sondern als Mittel gelten (XX), wie es in den Meistercompositionen eines Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schneider, Mendelssohn u. A. der Fall ist.

---

*) Man sehe Beethoven's Studien im Generalbaß.

Wenden wir dies Gesagte auf den von T. U. selbst mitgetheilten mehrstimmigen Satz an.



Von diesem Satze sagt Hr. T. U. Seite 56 „Offenbar ist die Tonwirkung dieses Satzes eine günstigere, als die seiner streng vierstimmigen Behandlung". Wir lassen denselben Satz in vier-, drei- und zweistimmiger strenger Bearbeitung folgen, bemerken aber, daß damit keineswegs eine musterhafte Behandlung aufgestellt werden soll, indem wir überzeugt sind, daß wahre Tonmeister im Stande sind, jenen Satz auf ähnliche Weise noch viel interessanter darzustellen (XXI). (Siehe die Notenbeilage).*)

Aus diesen wenigen Bearbeitungen ist leicht zu erkennen, daß die Gewandtheit in der contrapunktischen Schreibart weit mehr Freiheit in der Führung der Stimmen und damit Abwechselung und Wirksamkeit des Tonsatzes gewährt, als die von T. U. sogenannte freie Stimmenführung, in welcher jede selbstständige Regung der Mittelstimmen unterdrückt wird (XXI). Wenn wir übrigens mit der Eintheilung der Stimmen in Sopran Mezzo-Sopran, Alt, Tenor, Bariton und Baß einverstanden sind und somit sowohl den drei- oder sechsstimmigen Satz je nach Umständen empfehlen müssen; so halten wir im Allgemeinen den vierstimmigen Satz dennoch für den wichtigsten und wirksamsten selbst für Männerstimmen, was schon aus der geringen Verbreitung und Nachahmung der sonst gediegenen dreistimmigen Männerchöre von F. Schneider, des Tritons u. A. hervorgeht (XXIII), — am wenigsten können wir uns mit der sogenannten orchestralen Behandlung der Singstimmen, mit der beliebigen Zu- und Abnahme der Stimmenzahl in T. U.'s Weise einverstanden erklären, weil dadurch das Gehör verhindert wird, die Fortschreitung einer jeden Stimme genau zu verfolgen und den Charakter derselben so wie ihren melodischen Reiz wahrhaft zu empfinden (XXIV).

H. Sattler.

*) Der Raumersparniß wegen lassen wir diese Bearbeitungen in besonderem Abdruck folgen. D. Red.

Bemerkungen zu den Bemerkungen des Herrn Sattler.*)

So widerwärtig mir alle Zeitungsstreite sind, die sich nur um Worte oder einzelne Aeußerungen drehen, so oft bin ich doch gerade in Streite solcher Art durch die Natur der gegen mich gerichteten Angriffe verwickelt worden. In Hrn. Sattler tritt endlich einmal ein Gegner mit einer ganzen und begründeten Anschauung, dabei mit einem Anstande gegen mich auf, wie man sich ihn nur immer wünschen mag. Ich bin darüber sehr erfreut, denn ich erhalte dadurch Gelegenheit, den Gegenstand des Streites, der wahrlich nicht unwichtig ist, noch heller zu beleuchten.

I. „Nicht klar überdacht?" — Das wird sich später herausstellen. Vorläufig sage ich hier blos: Hr. S. hat die gesehene d. i. die scheinbare Musik, ich dagegen die gehörte d. i. die wirkliche Musik im Sinne. Die „gesehene" Musik existirt auf dem Papiere und zersplittert sich in Stimmen, die „gehörte" Musik dringt in's Ohr als eine Totalmasse. Die „gesehene" Musik ist für den Unbefangenen gar nicht vorhanden, die nur „gehörte" Musik aber besteht, wie ich immer auf's Neue die Erfahrung machen muß, für viele sonst ganz gescheidte Leute eben so wenig.

II. Ja, — im Sinne einer als Ganzes aufgefaßten, wirklichen Musik, d. h. einer Musik, die nur gehört, nicht auch gesehen sein will.

III, IV, V. Ja, — aber nur in dem eben angedeuteten Sinne. Nicht den „Satz" jedoch nenne ich einstimmig, sechs- oder vierstimmig, sondern die „Musik", und vielleicht wäre ich gleich von vorn herein richtig verstanden worden, wenn ich statt von der „Stimmigkeit" lieber von einer „Tönigkeit" gesprochen hätte. Diejenige Saite im Gebiete der Tonkunst, die ich in meinem Artikel berührt habe, ist noch so wenig angeschlagen worden, daß es an bezeichnenden Ausdrücken für die wichtigsten Dinge fehlt. Der ganze Hr. S. aber verhält sich zu mir, wie der „Satz' zur „Musik" d. h. wie die „gesehene" zur „gehörten" Musik, wie die Note zu dem Tone, wie der papierne Schein zur lebendigen Wirklichkeit.

VI. Diese Gewohnheit ist eine der ärgsten Selbsttäuschungen, die es geben mag. Diese und ähnliche Täuschungen zu vernichten, schrieb ich den fraglichen

*) Um den Uebelstand zu vermeiden, daß auf einander bezügliche Artikel durch lange Zwischenräume getrennt werden, schickten wir die Entgegnung des Hrn. Sattler im Manuscript an Hrn. T. U., und theilen nun sogleich dessen Antwort darauf mit. Da der Gegenstand von Wichtigkeit ist, glauben wir nicht zu viel zu thun, wenn wir beide Artikel in einer Nummer bringen. D. Red.

Artikel, dem noch mehrere und viel eingreifendere Untersuchungen über das *wichtigste* Element der Tonkunst, über den „*Klang*“, nachfolgen werden.

VII. „Ihrer eigenthümlichen Klangfarbe nach?“ — Ist nur sehr bedingungsweise wahr. Im Orchester mag das „geübte“ Ohr verschiedene Klangfarben unterscheiden, auch noch im gemischten Chore, obwohl hier schon in weit beschränkterer Weise. Hat man jedoch beim Chore für Männerstimmen nicht die Extreme im Sinne d. h. den ersten Tenor und den zweiten Baß, so giebt es hier schon so gut, als gar keine eigenthümlichen Klangfarben, sondern eine so und so vielstimmige Harmonie von *einer* Klangfarbe, *eine Klanggruppe des Vocalorchesters*, nichts anderes. Auf dem Claviere und der Orgel mit *einem* Manuale nun gar hat es niemals Stimmen mit eigenthümlichen Klangfarben gegeben. — „Von dem geübten Ohre?“ — Eine Beleuchtung dieses Einwurfes macht das eben Gesagte vollkommen überflüssig. Das ist ja unser Unglück und der Grund der heillosen Verwirrung der Ansichten, daß so Viele, die ein „geübtes“ Ohr für Musik haben, sich nur auf ihren und nicht auf den allein maßgebenden rein menschlichen Standpunkt der ungeheuren Mehrzahl Derjenigen stellen, die *nicht* Musik studirt haben. Sonach stellt sich als Kern des Streites die Frage heraus: Ist die Musik blos für Diejenigen vorhanden, die ein „geübtes Ohr“ haben? — und zwar ein geübtes Ohr in dem Sinne des Hrn. S., der einen Musikgenuß nicht statuirt, wenn das Ohr nicht Stimmgängen zu folgen vermag.

VIII. Damit widerlege ich mich keineswegs, sonst würde ich nicht von einem „*Gegensatze*“ sprechen, sondern damit mache ich blos den Unterschied klar zwischen einem Chore und einem Soloensemble d. h. zwischen einer Masse und wenigen bevorrechteten Individuen, zwischen Musik als Tonmasse und Musik als Vereinigung bestimmter Solostimmen. Damit sage ich blos: der Chor ist bisher im Sinne des Soloensembles behandelt worden, welche Erscheinung keinen philosophischen Grund hat. Ueber die wahre Bedeutung des Begriffes „Chor“ sehe man S. 55, Sp. 2 am Ende.

IX. Diese Frage zeigt, daß vielmehr Hr. S. sich nicht recht klar darüber ist, was er von einem Tonstücke, das den Namen „Quartett“ mit Recht besitzen will, zu verlangen hat. Das *wahre* Quartett besteht *nur* aus vier Stimmen und setzt in die Strenge dieser Stimmigkeit seinen höchsten Triumph. Daß freilich die wahre Instrumentalquartettmusik fast gänzlich untergegangen ist, und diese Gattung ebenfalls und namentlich durch Beethoven, den ersten Helden des Tones, die „orchestrale“ Richtung genommen hat, spricht gerade für mich, nämlich für Das, was ich eigentlich mit meinem Artikel beweisen wollte: denn nur vorhandene Erscheinungen zu *erklären* und aus ihnen für die Praxis verwendbare Ergebnisse zu ziehen, ist die Aufgabe der *Wissenschaft* und war sonach mein Wille, — *erfinden* kann die Theorie in Sachen der Kunst gar nichts. Uebrigens ist auch im heutigen Instrumentalquartett, sofern es diesen Namen nur einigermaßen verdienen will, die Vierstimmigkeit Regel, die Mehrstimmigkeit nur Ausnahme: nach den Ausnahmen von der Regel aber darf man sein Urtheil nicht einrichten.

X, XI. „Die Vierstimmigkeit *muß* vorherrschen, — die Chöre *müssen* vierstimmig, wenigstens dreistimmig durchgeführt sein“! *Es muß Nichts sein* in der Welt — sage ich. Hr. S. aber sagt: es *muß* sein, und läßt doch die Wahl zwischen Drei- und Vierstimmigkeit. Da bin ich liberaler: ich gestatte schon im bloßen Chore für Männerstimmen den Wechsel zwischen einer Zwei- bis Sechsstimmigkeit. Habe ich übrigens nicht gesagt: „die *Vierstimmigkeit* ergiebt erst jene Vollständigkeit der Harmonie, die mit Recht ein Hauptaugenmerk des Componisten ist“? (S. 55, Sp. 2.)

XII, XIII. Dasselbe sage ich auf S. 53, Sp. 2 zu Ende und S. 54, Sp. 1 zu Anfang.

XIV. Dies hätte sich in Bezug auf den Gesangsstimmenchor und auf eine als *Tonmasse* genommene Musik erst zu zeigen, — und hat sich übrigens für mich, der ich freilich empfänglicher und empfindlicher für „Töne“ als für „Noten“ bin, schon gezeigt.

XV, XVI. Dies Alles fußt auf der von der meinigen verschiedenen Hauptansicht des Hrn. S. über Musik überhaupt: der Unterschied kann jetzt kurz durch die Ausdrücke „Augenmusik“ und „Ohrenmusik“ bezeichnet werden. Hrn. S.'s Ansicht ist so völlig verschieden von der meinigen, daß er das *Wesentlichste* in derjenigen Musik, die ich als Beispiel angegeben habe, nämlich das, was eine Zu- und Abnahme der Stimmigkeit erst rechtfertigen soll, und was man durch Zeichen der folgenden Art ausdrückt: f. > p. cresc. < (siehe S. 56), geradezu wegläßt (siehe seine spätere Anführung), ohne es auch nur zu merken. Wenn daraus also hervorgeht, daß für *ihn* eine Musik *meines* Begriffes gar nicht existirt, so habe ich nichts weiter zu sagen, und bestreite ihm auch die Vortrefflichkeit seiner späteren contrapunktischen Notenbeispiele an und für sich nicht, wohl aber die Gesangmäßigkeit derselben: denn so schreibt man für Soloinstrumente, aber nicht für Chorgesangstimmen.

XVII, XVIII, XIX. Hier müßte man sich erst über

die Begriffe verständigen, die mit dem Worte „Freiheit" verbunden werden.

XX. Dies ist auch meine Meinung: die Berufung auf Beethoven aber ist nicht glücklich. Wer noch nicht gefunden hat, daß Beethoven sich gerade in der von mir vielfach bezeichneten Weise von seinen Vorgängern wesentlich unterscheidet, dem ist an diesem Componisten noch sehr viel zu erforschen übrig.

XXI. Wer — genau genommen — nichts zu sagen hat, und dennoch durchaus reden will: der sucht sein Nichts wenigstens auf eine möglichst „interessante" Weise darzustellen. Von contrapunktischen Uebungen und Compositionen im Charakter derselben habe ich nicht gesprochen, sondern von „Tondichtungen", nämlich von der vortheilhaftesten Art, wie die im Herzen klingende Harmonie durch lebendige Stimmen wiedergegeben werden könne. Die kleinen contrapunktischen Ungeheuer des Hrn. S. sagen also in Bezug auf mich so viel wie nichts.

XXII. Wenn Hr. S. mit seinen Beispielen den Begriff „Musik" erschöpft hat, dann sage auch ich hierzu Ja!

XXIII. Wenn mit den Compositionen, die der heutige Männergesang erheischt und die weit eher von einem praktisch-gesellschaftlichen als von einem ideal-künstlerischen Zwecke hervorgerufen worden sind, der Begriff „Composition für Männerstimmen" erschöpft ist, dann sage ich auch hierzu Ja! Uebrigens habe ich weder den dreistimmigen Männergesang empfohlen, noch den vierstimmigen verworfen. Alles an seinem Orte!

XXIV. Wir dringen hier glücklich noch einmal auf den Kern der Frage ein: Hr. S. kennt keinen andern Genuß der Musik, als den „mit einem Ohre, das die Fortschreitung einer jeden Stimme genau verfolgt und den Charakter derselben so wie ihren melodischen Reiz wahrhaft empfindet." Nach Allem, was ich bisher über den fraglichen Gegenstand gesagt habe, dürfte jedes Mehr wohl überflüssig sein: nur einige Worte über die eigentliche Bedeutung meines Artikels über „Stimmigkeit u. s. f." muß ich noch anschließen.

In der Kunst vor Allem gilt der Spruch: „Grau ist alle Theorie!" — Wenn ich die Wohlausführbarkeit meiner Vorschläge in Bezug auf den Vocalchor beweisen will, so darf ich keinen Zeitungsartikel, so muß ich vielmehr eine Composition schreiben, in der meine theoretischen Ansichten praktische Anwendung finden. Eine solche Composition würde wahrscheinlich noch ganz anders lauten und ausschauen, als die auf wenige Tonfolgen, Harmonien und Nüancen nothwendig beschränkten Notenbeispiele zu meinem in Frage stehenden Artikel. Wenn ich nun aber dennoch einen Artikel über den Gegenstand schreibe, so kann trotz meiner eigenen Ueberschrift nicht der Zweck ein „praktischer" sein, sondern nur die Darstellung der zu Grunde liegenden Idee. Sobald ich blos sage: ihr „seht" die Musik zu viel, „hört" sie blos, — so sind wir gerade so weit als vorher, denn nur Derjenige versteht mich mit einem solchen Ausspruche, der meiner Belehrung nicht bedarf. Dasselbe gilt von den „allgemeinen" Redensarten über das erwähnte Thema: durch besondere praktische Beispiele aber darf man schon eher hoffen, verstanden zu werden, wenigstens regen sie das eigene Nachdenken am besten an — und darum allein ist es mir bei Allem, was ich schreibe, zu thun. Auf den Gebieten des Geistes wird nichts geschenkt, sondern Alles blos durch eigene Arbeit errungen. Stehen sich „Strengstimmigkeit" und „Freistimmigkeit" gegenüber, so kann man der zahllosen Menge der Nachahmer wohl gebieten, strengstimmig zu schreiben, wie es der und jener Originalgeist ehedem ja auch gethan habe; die Freiheit jedoch läßt sich nicht gebieten: sie will erworben sein. Als ich sagte: „Man muß die Componisten auffordern, nicht mehr strengstimmig, sondern freistimmig zu denken" — bin ich in dem Streben „praktisch" sein zu wollen, unmerklich wohl etwas zu weit gegangen, denn wer sich durch Geistesarbeit die nöthige Geistesfreiheit noch nicht erobert hat, bei dem ziehen auch alle Aufforderungen, frei zu sein, nicht an. T. U.

Aus den Papieren eines alten Maestro di Capella des vorigen Jahrhunderts*).

Mitgetheilt von Carl Gollmick.

Indem du, mein lieber Discipulus, im Begriffe stehst deine neue Function anzutreten, so gebe ich dir folgende goldene Regeln mit auf den Weg, welche mich selbsten mein ganzes Leben hindurch begleitet, und mich zu allen meinen Werken fest und tüchtig gemacht haben.

Vor allen Dingen vergiß nun und nimmer, was der eigentliche Entzweck der heiligen Musika ist. Nämlich: Gott dem Herrn mit lieblicher Musik zu dienen und ihn dadurch zu ehren. Debora und Barak loben Gott. David danket Jehova für ein jegliches Werk mit einem schönen Liede und Gesang von ganzem Herzen. Im neuen Testamente stimmt Maria ihr Magnificat und Zacharias seinen Lobgesang an. Die heiligen Engel selbst intoniren, Simon und Hanna führen den Reigen und die bekehrten Seelen singen nach.

---

*) Wahrscheinlich von den Kapellmstr. Adolph Carl Kunzen für seinen Schüler Carl August Westenholz, bevor er Mecklenburg-Schwerinscher Kapellmeister zu Ludwigsburg wurde.

Musik ist also ein Präludium der Englischen Freuden in jener Welt, dem Menschen in dieser Welt von Gott verliehen, ihn dadurch täglich und fleißig allhier zu loben, ihm selbst und dem Nächsten damit recht zu dienen. Vergiß mir auch nicht, daß Musik die Wirkung hat: Dem Traurigen benimmt sie den Kummer, den Fröhlichen machet sie fröhlicher, und den Gottesfürchtigen zum Lobe Gottes bereiter. *)

Und nun zu den Regulis mit dem Segen des Herrn.

Regul 1. Bringe eine tüchtige Gesinnung und einen festen Willen mit in deine neue Capelle, und lasse dich nicht unterjochen von deinem Obern. Denn eine Capellmeisterschaft ist ein eigenes in sich begründetes Regime, in das Niemand Einspruch zu thun hat. Die Verantwortung wirst du immer haben, deshalb laß keinen andern Koch in deine Küche, der dir den Brei verderben könnte. —

R. 2. Stehe wie Jupiter über deinen Leuten. Protegire und vernachlässige Niemand. Sei gerecht, streng höflich, und behandle die Leute als Künstler und nicht wie Musikanten. Alsdann werden sie aus eigner Ambition das Gute verrichten. Es wird dir nicht nur Keiner zuwider handeln, sondern alle für dich sein.

R. 3. Halte dich nicht zur Sängerin! Daß sie dich nicht fahe mit ihren Reizen. (Jes. Sirach. Cap. 2, Vers 9).

R. 4. Neige dein Ohr nicht den Zuflüsterungen von solchen Leuten, die sich einen Pelz bei dir verdienen wollen, denn sie mögen dir nur schmeicheln. Dagegen höre den Rath von Sachkundigen an, und wähle das Beste.

R. 5. In der Wahl von Opern sei weise. Gieb nicht acht ob dieselbe in Frankreich, England, Rußland oder Italien gefallen hat, denn jede Nation hat einen diversen Geschmack und eine andere Education. Prüfe das Werk, prüfe deine Leute, und führe das Werk gut auf. Da sitzt das Geheimniß. Für etwas Anderes kannst du nicht verantwortlich sein.

R. 6. Hause gut mit dem edlen Capital der Zeit, und merke dir Cicero's Sprüchlein: „Wer Ordnung hält, gewinnt an Zeit." — Deshalb halte dir einen Mann, der vor der ersten Probe alle Stimmen des Orchesters corrigirt, und in Einklang bringet mit den Intentionen der Cantores. Deine Musici lasse niemals müßig zuschauen, was auf dem Theatro arrangirt wird, und wie die Acteurs agiren lernen. Diese Dinge seien alle abgemacht, so daß die Musici gleich hinter einander arbeiten können, und nicht aufgehalten werden. Die Cantores sind dann in ihren Actionibus nicht gestört, und werden dir es danken, und die Musici werden dir sehr wohl wollen.

R. 7. Lasse dich nicht tyrannisiren von den Kehlen der Cantores und Cantatricen. Diese Leute möchten es gar zu schön machen mit Fiorituren, Schnörkeln und Cadenzen. Dafür aber hat Gott den Maestro geschaffen, damit er die Zügel anzieht, und da verbessert, wo es Noth thut.

Zu dieser Regul gehört, daß die Acteurs niemals in Schreien ausarten, sondern daß ihre Musica immer Gesang bleibt.

R. 8. Dagegen halte die Zügel auch nicht allzu straff, und gieb zuweilen nach, wenn der Cantor seinen Affectionibus folgt. Folge ihm dann auch mit Discretion, so daß das Publikum sich nicht getraut zu athmen. Denn zwischen Nachgeben und Zügellosigkeit, zwischen Tacthalten und Pedanterie suche stets die goldene Mittelstraße, welches man den a plomp heißt. So ein Gesang thut allen Menschen wohl.

R. 9. Ebenso laß das Accompagnamento deiner Musici immer piano und pianissimo sein, und oftmals bis zum Säuseln gehen, damit man die Worte der Cantaten und Cabaletten gut verstehet. Denn die Melodie soll die Dienerin des Worts und das Orchestrum der Diener der Melodie sein.

R. 10. Was nun das richtige Tempo anbelangt, da siehe zu, daß du genau die Intentionen des Compositor erräthst, und diese dann getreu vorführest, auf daß ein Gebet nicht wie eine Quadrille, oder ein Sereno nicht wie ein Mesto laute, wie man so oft zu hören bekommt. Das rechte Tempo treffen, dazu gehört eben so viel Ingenium wie zu jeder andern Virtuosität. Fühlst du aber, daß du dieses Ingenium nicht besitzest, so frage andere Leute, die es besser wissen. Ein unrechtes Tempo verdirbt das ganze Tonstück, und wenn es auch noch so gut aufgeführt wird.

R. 11. In der Opera comica siehe zu daß die Leute dieWorte deutlich aussprechen, und sich mit dem Körper leicht und anmuthiglich bewegen. Laß sie reden und tanzen lernen, und wenn sie das nicht wollen, so gieb lieber keine solche Opera, denn keine wird und kann gefallen, wenn das Publikum kein Wort von dem versteht, was auf dem Theatro gesungen wird.

R. 12. Wenn einmal ein fremder Cantor oder eine solche Cantatrice auf deinem Theatro spielt, so ist das ein gutes Exempel für deine eigenen Leute. Aber hüte dich, daß nicht zu oft diese fremden Virtuosen kommen, denn sie schöpfen den Rahm von der Milch, stellen deine Acteurs in den Genitiv, und machen sie

*) Was hätten diese ehrwürdigen Herren wohl zu der Musik unserer Zauber- Liebes- und Revolutionsopern gesagt?

dem Publico fremd. Wenn sie dann wieder auftreten, bewegen sie sich ungeschickt, weil sie außer Uebung gekommen sind. Mit einem Wort, das runde Ensemble, die Harmonie fehlt, und — das Publikum hat den Schaden.

R. 13. Laß die Stimmung in deinem Orchester immer glockenrein und nach der Gabel lauten, und vermeide vor der Ouverture das Praeambuliren. Der erste Accord der Opera muß nicht aus einem Chaos entspringen, sondern er soll wie aus einem reinen Aether treten, und das Publikum vorbereiten und schön überraschen.

R. 14. Wenn du einmal auf der Tribuna stehst, so wahre die Ehre und die Würde der Kunst. Mache dich nicht zu breit und bemerkbar, als wenn du sagen wolltest: „da bin ich, und von mir hängt alles ab!" Aber sei auch nicht zu timid, als wenn du Furcht hättest, und man sich nicht nach dir richten kann. Du mußt für deine Artisten stehen und am Ende für den Riß. Dein Tactschlag soll alles zusammenhalten, deshalb sei er präcis, fest und niemals zweifelhaft. Kommt ein Cantor aus dem Tact, so sei nur für ihn da, höre genau zu, und schlage da nieder, wo er selbst wieder den Tact anfängt; denn schlägst du auf deine Art den Tact fort, so entstehen dissonirende Querstände oder Anticipationen, und es lautet dann wie eine Katzenmusik. Am besten, du vertrauest in einem solchen Casus criticus den Ohren deiner Musici. Geschickte Leute treffen dann schon den rechten Moment.

Geschehen nun dennoch solche Fehler und Irrthümer, so mache das Niemandem bemerkbar durch Bewegungen, Umsehen oder gar durch zornige Blicke. Ein guter Vater muß die Fehler seiner Kinder verbessern, aber nicht unter die Leute bringen. Ein Fehler verdoppelt sich, wenn man ihn recht vorzeigt. Im Gegentheil aber, wenn man ihn verbirgt, so glaubt oft das Publikum, das ja nichts von der Tabulatura versteht, das müsse so sein, und wäre schön.

Ich könnte dir noch vieles sagen, allein solches hängt mehr von den Zufällen ab. Dieses aber sind die Grundregeln eines ächten Maestro di Capella. Darum halte auf diese Dinge fest, wie auf dein Evangelium, so werden dir deine Cantores und deine Musici Alles zu Gefallen thun, das Publikum wird große Stücke auf dich halten, und die heilige Frau Musica dich ihren lieben Sohn nennen!

*

Wären nun diese goldenen Regeln wohl zu alt für unsere modernen Musikdirectoren?

Ueber die italienische Oper im Haymarket-Theater in London

während der Saison des Jahres 1851.

(Schluß.)

Mit den Bariton- und Baß-Partien steht es schon besser aus, und wir können dabei Namen nennen, welche bekannter klingen. Außer dem alten Lablache waren engagirt: Signor Coletti, Mons. Massol, Signor Ferranti, Lablache (der Sohn), und die Signori Balanchi und Lorenzo. Von diesen nehmen natürlich die beiden ersteren als bekannte Autoritäten in der Kunst den ersten Rang ein. Signor Coletti ist ein vortrefflicher Baritonist, der eine schöne Stimme besitzt und mit Ausdruck und Gefühl singt. Er bleibt in den Grenzen des Schönen, übertreibt seinen Ton nicht und zeigt daher stets den verständigen Künstler, der seine Mittel kennt und damit aufs Beste zu wirken weiß. Außer seinen herrlichen Leistungen in der Oper: „l'enfant prodigue", entwickelte er eine bedeutende Künstlerschaft in einer mehrmals gebotenen Scene aus: „die beiden Foscari", sowohl was Spiel als tief gefühlten Gesang betrifft. Im Don Juan und in der Sonnambula konnte er nicht in dem Grade genügen, da seine Persönlichkeit weniger zu solchen Rollen geeignet ist. — Massol, der schon längere Zeit einen bedeutenden Ruf in Frankreich und Belgien genießt, muß ebenso als tüchtiger Gesangskünstler genannt werden. Obgleich von nicht bedeutender Körperconstitution, besitzt er doch eine klangvolle, kräftige Baßstimme, und weiß sie mit Wirkung zu behandeln, was er namentlich in der mehrfach genannten Oper von Auber bewiesen hat. Schade, daß auch er manchmal im Ausdrucke outrirt, und daß er eigentlich die einem Bassisten nöthige Kraft in der Tiefe nicht besitzt. — Noch müssen die HH. Lablache jun. und Ferranti als tüchtige Mitglieder genannt werden. Der Sohn Lablache erreicht zwar an Stimme und in mancher anderen Hinsicht den Vater nicht, aber er ist ein gebildeter Sänger und vortrefflicher Musiker, dem man seine Anerkennung nicht versagen kann. — Als Figaro entfaltet Sig. Ferranti (aber nicht allein in dieser Rolle, sondern überhaupt in derartigem Genre) eine Gewandtheit und Liebenswürdigkeit, welche der Erwähnung verdient, und welche sowohl durch die vortheilhafte Persönlichkeit als durch recht schöne Stimme und fertigen Gesang unterstützt wird.

Zur Vervollständigung dessen, was ich in Vorstehendem über das zahlreiche Bühnen-Personal der Lumley'schen Oper bemerkt habe, und damit man einen vollständigen Ueberblick hinsichtlich der Kräfte erhält,

welche auf der Scene wirken, ist des **Singchors** noch zu gedenken. (Der Ballet-Chor, der ebenfalls sehr zahlreich und vortrefflich ist, sowie die von dem Publikum so hochgefeierten Kunst-Coryphäen, welche mit den Beinen wirken, gehören nicht in den Ressort meiner Correspondenz). Der Chor zählt etwa gegen 30 männliche und eben so viele weibliche Individuen, und ist meistens aus Engländern zusammengesetzt; doch sind auch einige Italiener, und namentlich in dieser Saison auch ein halbes Dutzend deutsche Choristen und ein Paar deutsche Choristinnen darunter. Diese Anzahl scheint gegenüber dem großen Orchester und wenn man die colossale Ausdehnung des Opernhauses im Auge hat, vielleicht etwas unzulänglich; allein da die Bühne an Größe nicht mit dem für die Zuhörer bestimmten Raum corresspondirt und vielleicht beengter ist als manche Scene eines deutschen Theaters zweiten Ranges, so ist sie gerechtfertigt und den Verhältnissen angepaßt. Der Singchor soll seither und bis zu diesem Jahre eine Schattenseite des Lumley'schen Instituts gebildet, und man soll, namentlich in den großen Opern, mit Bedauern die Effecte vermißt haben, welche die Componisten auf die Massen berechnet hatten. In dieser Saison gestaltete sich aber die Sache anders und zwar weit besser wie vorher, was die Ausführung der Chöre in der „Stummen" und in mehreren andern großen Opern sattsam bewiesen hat. Diese vortheilhafte Aenderung ist nun ohne Zweifel theilweise dem Succurs zuzuschreiben, welchen der Chor durch die deutschen Kräfte erhalten hat, ganz besonders aber der Thätigkeit und künstlerischen Wirksamkeit des früheren Kapellmeisters bei dem Mainzer Theater, Hrn. **Ganz**, der seit vorigem Jahre als Instructor und Chordirector angestellt ist. Also wieder ein deutscher Künstler, der durch seinen Fleiß, seine Geschicklichkeit und Umsicht wohlthätig in der Musik gewirkt hat. —

Es bleibt mir nun noch übrig, einige Worte über das **Orchester** beizufügen, welches unter der Direction des bekannten Componisten **Balfe** steht und in welchem eine Anzahl von etwa 90 Künstlern versammelt ist, die alle musikalisch gebildete Nationen repräsentirt; denn es sind dabei, außer den Engländern, ziemlich viel Deutsche, Franzosen und Italiener zu finden. Es greift sehr gut zusammen, ist gewandt beinahe in Allem, was man von einem vortrefflichen Orchester verlangen kann, hat aber auch zu tadelnde Eigenschaften, da das Piano beim Accompagnement öfters besser und diskreter sein könnte. Auch ist bei den englischen Contrabässen das Anreißen der Saiten stereotyp geworden, und zwar sehr oft bei Stellen, wo es am allerwenigsten paßt; das giebt nun dem Ausdruck eine rohe Seite, welche nichts weniger wie schön genannt werden kann und welche nicht selten die herrlichen Effecte verpufft. — Als Virtuosen oder Künstler von Bedeutung sind zu nennen: Bei der Violine Mons. **Radaud**, (Balletdirigent und Componist in diesem Fache; Mons. **Tholbecke**, der erste Concertmeister (beide Franzosen) und ein junger talentvoller deutscher Künstler aus Wien, Hr. **Laub**. Bei dem Cello Signor **Piatti**, (Italiener) ohnstreitig einer der ersten Künstler in seinem Fache. Ferner die erste Oboe Mons. **Lavigne**; die erste Flöte Mons. **Remusat**, (wiederum 2 Franzosen). Endlich bei dem Horn und der Trompete zwei deutsche Künstler aus Sachsen, Hr. **Steglich** und Hr. **Zeiß**. — Man bemerkt, daß bei dieser Zusammenstellung kein einziger Engländer figurirt, und dies bestätigt aufs Neue, daß die Söhne Albions nur selten geeignet sind, zur höheren Stufe in der Kunst zu gelangen.

Was nun Balfe selbst betrifft, so leitet er das Ganze mit großer Umsicht und unermüdlichen Thätigkeit, und er ist gewiß ein guter Director zu nennen. Ueberdies hat er Frankreich, Italien und Deutschland längere Zeit durchreist, und weiß daher die unter ihm wirkenden Künstler zu beurtheilen, zu verwenden und zu behandeln. Er macht deshalb eine seltene Ausnahme von der Regel in seinem Vaterlande, (er ist geborner Irländer) und er verdient es, daß ihn die Engländer als ein Phänomen betrachten. Feuer, richtiges Urtheil hinsichtlich des Geschmacks im Vortrage und eine sehr anerkennenswerthe Gewandtheit in Allem, was einem Dirigenten obliegt, sind die Eigenschaften, welche ihn zieren. Zudem zeigt er im Umgange viel Herzensgüte, und eine Politur und ein leichtes, humanes Wesen, das man selten bei einem Sohne der Inseln findet, und das beweist, daß dieser Künstler auch außer der Musik richtigen Tact besitzt. —

Wenn ich mich bei der Charakteristik der vorzüglicheren Personalitäten der italienischen Oper im Haymarket-Theater während der Saison 1851 etwas lange aufgehalten habe, so dürfte doch eine derartige Auseinandersetzung aus dem Grunde für den Künstler und für den, der sich für die Kunst überhaupt interessirt, vielleicht nicht überflüssig sein, weil, wie ich schon im Eingang erwähnte, das fragliche Institut ohne Zweifel eines der renommirtesten der Welt ist, und weil ich Gelegenheit hatte, alle die von mir besprochenen Künstler längere Zeit genau zu beobachten und dadurch mein Urtheil über sie festzustellen. Leicht ist es möglich, daß dieses Urtheil mit manchem anderen contrastirt; aber ich glaube behaupten zu können, daß jede unbefangene und verständige Feder ein übereinstimmendes mit dem meinigen niederschreiben wird. Das Haymarket-Theater ist überdies in diesem Jahre von so vielen Tausenden (worunter gewiß auch gar Manche sind, welche diese Zeitschrift zu Gesicht bekommen) auf ihrer Reise

nach London heimgesucht worden, daß ich voraussetzen kann, meine Beobachtungen bereiten diesen ebenfalls keine unangenehme Rückerinnerung.

D., im August 1851.

Aus Zürich.

Den 18ten Septbr. 1851.

Das Musikfest in Bern. Das Männergesangfest in Schwyz. Der Componist des Preisliedes. Orgelconcert in Zürich. Der Violoncellist Schriveneck.

Der kürzlich erschienene Bericht über das schweizerische Musikfest, welches diesen Sommer in Bern abgehalten wurde, enthält manche interessante Notizen, welche das musikalische Leben in der Schweiz im Allgemeinen einigermaßen charakterisiren. Die schweizerische Musikgesellschaft — nicht zu verwechseln mit dem eidgenössischen Gesangvereine für Männergesang — ist nicht wie Letzterer, eine Schöpfung der neueren Zeit, sondern vielleicht eine der ältesten Associationen dieser Art. Sie ward schon im Jahre 1808 in Luzern und auf Anregung des musikalischen Theiles der Bevölkerung dieser Stadt ins Leben gerufen. Ihr Zweck war und ist die Aufführung von Symphonien, Ouvertüren und Oratorien. Anfangs brachte sie Letztere nur bruchstückweise. Die Aufführungen fanden wechselsweise in verschiedenen Städten Statt. Statt jährlicher Aufführungen traten aber bald seltenere ein, die Stürme des europäischen Krieges namentlich unterbrachen das Wirken der Gesellschaft auf eine Reihe von Jahren. Im Frieden lebte sie indeß wieder auf und erhielt sich, in der Regel ein Jahr um das andere ein Musikfest veranstaltend, lebenskräftig bis heute, trotz der Spannungen, welche zwischen den politischen Parteien, trotz der Feindseligkeiten, welche zwischen den Cantonen herrschten. Die Besetzung des Chors und Orchesters war bei jedem Feste eine andere, stets aber sehr ungleich. Die Instrumente bildeten fast immer zwei Fünftheile der gesammten musikalischen Kräfte, während die Zahl der Sänger durchschnittlich vier bis fünf Hundert betrug. Doch war auch der Chor selbst nicht gleichmäßig und zweckentsprechend zusammengesetzt, indem der weiblichen Stimmen stets bedeutend mehr waren, als der männlichen. Das letzte Fest, dessen Aufführungen (Messias und Eroica) als die glänzendsten und gelungensten gelten, zeichnete sich vor den früheren zwar durch Stärke und Massenhaftigkeit, nicht aber durch gleichvertheilte Kräfte aus. Der Chor an sich stand zwar im richtigen Verhältniß zum Orchester, indem er aus 472, Letzteres aber aus 170 Mitgliedern bestand, dagegen betrug die Anzahl der Frauenstimmen 316, die der Männerstimmen aber nur 156. Welches Mißverhältniß! Diese stets und überall wahrgenommene schwache Vertretung von Tenor und Baß bei den gemischten Chören wird, bei der allgemeinen Verbreitung des eigentlichen Männergesanges durch die Schweiz, nur dadurch erklärlich, das eben auch nur für Letzteren eine besondere Vorliebe vorhanden ist. Die Ursachen zu diesem Umstande sind mannichfach. Zuerst ist es der einfache, in seiner früheren Strenge selbst die Orgel verbannende Ritus der reformirten Kirche, der die eigentliche Kirchenmusik wenig zur Anerkennung bringt, während die katholische Kirche ihre meisten Bekenner fast nur in denjenigen Cantonen zählt, in welchem bei ausschließlich landwirthschaftlicher Beschäftigung weniger Bildung und Sinn für das Schöne vorhanden. Ferner sind die Theater Genfs, Berns, Zürichs, Basels unbedeutender, als die mittelmäßigen Bühnen deutscher Städte gleicher Größe. Wird so der Geschmack am größeren Chore wenig von Außen angeregt, so kommt noch die Eigenthümlichkeit unserer gesellschaftlichen Zustände hinzu, daß zwischen den beiden Geschlechtern ein weit geringerer Verkehr stattfindet, als in Frankreich und Deutschland. Man findet gewöhnlich eine ziemlich strenge Absonderung der Frauenwelt von der der Männer, gemischte gesellschaftliche Kreise gehören fast überall zu den Seltenheiten. — Interessant war in Bern noch daß Seiten mehrerer Städte zu den Solopartien verschiedene Sängerinnen und Bassisten in Vorschlag gebracht worden waren, aber kein einziger Tenorist. Der Mangel an guten Tenorstimmen ist also hier eben so fühlbar, wie sonst aller Orten. Uebrigens waren beim diesjährigen Musikfeste alle Cantone vertreten, ausgenommen das transalpinische Tessin. Das ferne Wallis hatte zum ersten Male Theilnehmer geschickt. Zu Ehrenmitgliedern der Gesellschaft (wirkliche können nur Schweizer und Eingebürgerte werden) wurden unter Anderen ernannt: der Violinist Richard Seiler aus Brüssel, der Pianist Schönchen jun. aus München und Richard Wagner. — Der Männergesang erfreut sich, wie gesagt, immer noch der regen Theilnahme, die Nägeli dafür erweckt, und die Polizei legt ihm in der freien Schweiz natürlich nirgends hemmende Ketten an. Zu Ende vorigen Monats kamen die Sänger des Canton Schwyz zu einem allgemeinen Gesangfeste im Flecken Einsiedeln zusammen, wo es dicht neben dem alten, mirakulösen Kloster in Sang und Rede sehr laut und lustig herging. Das stark besuchte Fest hatten auch, trotz der entgegengesetzten kirchlichen und politischen Farbe, die nächsten Ortschaften des Canton Zürich beschickt. — Der Organist Theodor Kirchner in Winterthur, dessen wir neulich als eines der tüchtigsten Pianisten im Canton

Zürich Erwähnung thaten, hat den ersten Preis (50 Thlr. pr. Cour.) erhalten, welchen der Musikalienhändler Schloß in Cöln für das „beste Lied" ausgesetzt und um welchen sich mehr als 200 Componisten beworben hatten. — Heute gab Hr. Kirchner in der Neu-Münsterkirche bei Zürich ein Orgelconcert. Diese, eine neue, stattliche Kirche ländlicher Gemeinden, und die ebenfalls neue der katholischen Gemeinde in der Stadt Zürich gehörige Kirche sind hier die beiden einzigen, welche Orgeln enthalten. Die Werke derselben sind aber noch roh und von geringem Werthe. Hr. Kirchner bewies sich als Virtuos auch auf diesem Instrumente, die freie Phantasie, welche er zum Schluß spielte, war geistreich und effectvoll, und zwar in moderner, mit düsteren und schwierigen Harmonien aber nicht überladener Weise ausgeführt. — Weniger befriedigend fiel das kürzlich gegebene Concert des Violoncellisten Schriveneck aus Lausanne aus, welcher kaum auf den Namen eines Solospielers Anspruch machen kann. Doch bekamen wir bei dieser Gelegenheit endlich einmal — Dank den HH. Finsterhegen (Violine) und Kirchner (Pianoforte) — ein Trio von Mendelssohn zu hören. ——.

Kleine Zeitung.

Koburg. Auf die in Nr. 11 d. Bl. „gebührende Rüge" folge nun auch eine gebührende Replik. Es ist dem Verfasser jenes Referats nicht in den Sinn gekommen, Hrn. M. O. beleidigen zu wollen, denn sonst würde er seine Composition schärfer beurtheilt haben. Das mißbilligende Benehmen des Hrn. pp. O. gegen seine hiesigen Collegen anlangend, so läßt sich dieses leicht entschuldigen. Dem Gefeierten wurde das Diplom als „Ehrenmitglied des hiesigen Sängerkranzes" eingehändigt; war es ein Wunder, wenn er sich über die lästigen Convenienzen hinwegsetzte? .. Uebrigens möge der achtungswürdige Verfasser des „Soldatenlebens" uns noch weiter mit Productionen seiner Muse erfreuen; die Kunstkenner werden ihm nie die gebührende Anerkennung versagen, selbst wenn tadelnswerthe harmonische Fortschreitungen u. dergl. das geübte Ohr verletzen können. Um die HH. Knauer, Appun und Eberhard einigermaßen zufrieden zu stellen, möge man statt: „Contingent, Liedertäfler, Behälter" die Worte: Antheil, Liederkränzler, Zelte — stellen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frau Behrend-Brandt beschloß am 14ten September ihr 4½ monatliches Gastspiel in München mit einem Triumph, wie seit Jenny Lind kein ähnlicher vorgekommen ist.

Aus Weimar schreibt man uns: Die Geschwister Dulcken haben zwei Mal im Theater in den Zwischenacten und bei Hofe gespielt. Die graziösen Persönlichkeiten mit ihrer anmuthigen Kunstfertigkeit haben sich vielen Beifall erworben

Vermischtes.

Leipzig. Vor Kurzem wurde hier in der katholischen Kirche bei einer kirchlichen Feier die Missa papae Marcelli von Palestrina unter des Hrn. Theodor Hentschel Leitung, der sich derselben mit vieler Sorgfalt unterzogen hatte, aufgeführt.

Die Violinistin Hortensia Zirges hat sich mit dem Musikdir. Schletterer in Zweibrücken vermählt.

Intelligenzblatt.

Robert Schumann

Op. 96. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte (Heft 33 der einstimmigen Gesänge). Nachtlied, von *J. W. von Göthe* — Schneeglöckchen, von *** — Ihre Stimme, von *A. Graf von Platen* — Gesungen! — Himmel und Erde, von *Wilfried von der Neun*. — 20 Ngr.

Op. 27, 39, 42, 45, 49, 51, 53, 64, 77, 87 erschienen vorher bei

F. Whistling in Leipzig.

3te Novasendung

*der **C. Luckhardt**'schen Musikalienhandlung in Cassel*

(den 15ten September 1851).

Bertini, H. jun., 48 Etudes composées exclusivement pour ceux qui veulent se préparer pour les célébres Etudes de J. B. Cramer. Nouvelle Edition, revue, corrigée et doigtée. Heft 1. Op. 29. 1 Thlr.

———, do. do. Heft 2. Op. 32. 1 Thlr.

———, 12 pet. Morceaux précédés chacun d'un

Prélude composés expressèment pour les Elèves. Heft 1, 2. à 10 Sgr.

Bott, J. J., 6 Lieder f. Gesang mit Pianoforte. Op. 8. 25 Sgr.

Czerny, C., 24 Morceaux melodieux pour le Pianoforte. Op. 804.
Nr. 2. Hortense. 7½ Sgr.
„ 4. Malvina. 7½ Sgr.
„ 16. Feodora. 7½ Sgr.

Eschmann, J. C., Zwei Heimgekehrte, Gedicht von A. Grün, für eine Bassstimme mit Begleit. von Piano und Ventil-Horn. Op. 10. 10 Sgr.

Fischer, W. (Musikdirektor am Hoftheater zu Cassel), Quodlibet-Ouverture nach beliebten Motiven für Pianoforte. 20 Sgr.

Häser, C., 8 Gesänge für 4 Männerst. Part. und Stimmen. Op. 1. Heft 1, 2. à 22½ Sgr.

————, Wiegenlied — Frühlingslied, zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 13. 7½ Sgr.

Mortier de Fontaine, Für Dich, Gedicht von J. v. Düringsfeld, für eine Singst. mit Begleitung des Pianoforte. Op. 10. (Fräulein Limbach gewidmet.) 5 Sgr.

————, do. do. für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 7½ Sgr.

Schmezer, E., Milde Mandolinenklänge — Das Ständchen, zwei Lieder für eine Singst. mit Begleit. des Pianoforte. Op. 19. 12½ Sgr.

————, Schön Nelly — Wie schön bist du, zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 20. 12½ Sgr.

Schumann, R., Fünf Stücke im Volkston für Violoncell (ad libitum Violine) und Pianoforte. Op. 102.
Heft 1 (Herrn Andreas Grabau gewidmet). 1 Thlr. 5 Sgr.
Heft 2. 25 Sgr.

Schuppert, C., 3 Morceaux pour le Pianoforte. Op. 4.
Nr. 1. Fantasie. 10 Sgr.
„ 2. Souvenir. 7½ Sgr.
„ 3. Ballade. 12½ Sgr.

Stähle, H., Tre Scherzi per il Pianoforte. Op. 4. 17½ Sgr.

Neue Verlags-Artikel von ***Carl Haslinger qm. Tobias,*** k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhändler in Wien:

(Preise in Conv.-M.)

Chopin, Fr., Grande Sonate pour le Piano. Oeuv. 4. 2 fl. —

————, Variations sur un Air allemand pour le Piano. Oeuvre posthume. — 45 xr.

Haslinger, C., Der Carneval von Venedig. Humoreske für das Pianoforte. 76. Werk. 1. —

————, Gruss an Ober-Oesterreich. Fantasie über oberösterreichische Thema's für das Pianoforte. 77. Werk. 1. —

Hofmann, C., Oesterreichische Melodie mit Variationen für das Pianoforte. 6. Werk. — 45.

Lickl, C. G., Cypressen. 4 Piècen für Physharmonika und Pianoforte. 2tes Heft. 1. 30.

Mertz, J. K., Barden-Klänge. Original-Compositionen für die Guitarre. 13tes Werk, 11. Heft. — 30.

Metzger, F., Sehnsucht. Lied für Alt oder Bariton mit Pfte. und Violoncelle (oder Horn). 2. Werk. 1. —

Müller, A. E., Les Sauts du Diable. Grand Caprice fantastique p. le Piano. Oeuv. 52. 1. 15.

Müller, Adolf, Rondoletto für das Pianoforte.
Nr. 1. An der Donau. — 30.
„ 2. An der Moldau. — 30.
„ 3. An der Theiss. — 30.
„ 4. Am Mincio. — 30.

Slawik, W., 2 Mazures p. le Piano. — 15.

Strauss, Joh. (Vater), Fliegende Blätter. Grosses Potpourri f. das Pianoforte. 250. Werk. 1. 30.
(Auch für Orchester in correcter Abschrift.)

————, Melodische Tändeleien. Fantasie für das Pianoforte. 251. Werk. — 45.

Strauss, Joh. (Sohn), Idyllen. Walzer für das Pianoforte. 95. Werk. — 45.

————, Dieselben f. Violine u. Pianoforte. — 45.

————, Dieselben für das Orchester. 2. 45.
(Auch für Orchester in correcter Abschrift.)

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine zum Text gehörige Noten-Beilage.

Beilage zu Bd. XXXV. Nr. 14 der N. Zeitschrift f. Musik.

a. Für gemischte Stimmen.

b. Für Männerstimmen.

Dreistimmig für weibliche oder Männerstimmen.

Zweistimmig.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.

Fünfunddreißigster Band. № 15. Den 10. October 1851.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

Liederbuch für das deutsche Volk. Vierstimmige Männerchöre, herausgegeben von **J. Chr. Weeber**, Oberlehrer der Musik am Seminar in Nürtingen. — Stuttgart bei G. Ebner.

Nach dem Vorworte hat diese Liedersammlung ihre Entstehung zunächst in dem Bedürfnisse der Anstalt gefunden, an welcher der Herausgeber thätig ist: sie soll sich daher vorzugsweise für Jünglinge in Erziehungsanstalten und Seminarien eignen. Aber auch dem ganzen singenden Volke Deutschlands — soweit dasselbe nämlich im Besitze von Männerstimmen und im Nochnichtbesitze des Inhaltes der Sammlung ist, empfiehlt sie der Herausgeber und mit ihm auch wir. Er gedenkt damit „den nationalen Sinn zu erwecken und zu erfrischen, deutschen Sinn und deutsche Art in das Gemüth des Volkes zu verpflanzen."

In einem Hefte von 136 Seiten bequemen Formats und von sauberem Druck auf gutem Druckpapiere enthält das Liederbuch 14 Vaterlandslieder, 10 Heldenlieder, 16 Kriegslieder, 10 Turnlieder, 10 Wanderlieder, 22 Naturlieder und noch 18 Lieder verschiedener Art, — in Summa also 100 Gesänge, unter ihnen über die Hälfte Volksweisen, die übrigen von Kreutzer, Reichardt, Stunz, Nägeli, Silcher, Berger, C. M. v. Weber, Kuhlau, Bergt, Methfessel, dem Herausgeber u. A. Da „Wein und Weib" hier grundsätzlich ausgeschlossen sind, so darf man sich nicht wundern, wenn man gewisse Componistennamen nicht in der Sammlung antrifft. Natürlich sind zunächst die Dichtungen der Lieder bei der Auswahl unter dem in Massen Vorhandenen maaßgebend gewesen; da aber auch fast alle Volkslieder, die bei der tendenziösen Beschränkung dieser Auswahl auf nur einige Gebiete des Lebens irgend statthaft erscheinen mochten, in das Liederbuch aufgenommen worden sind, so darf man demselben eine gewisse Vollständigkeit in seiner Art recht wohl zusprechen. Wir erwähnen die wenigen Stellen nicht, die uns hier und da einer musikalischen Verbesserung fähig geschienen haben, sondern empfehlen nochmals das Liederbuch demjenigen Theile des deutschen Volks, das noch Sinn hat für Dinge wie Vaterland, Turnerei, Natur und dergl. T. U.

H. Schäffer, Op. 12. Ernste und heitere Lieder für vier Männerstimmen. — Hamburg, Jowien. Heft I. Pr. Partitur und Stimmen $\frac{1}{2}$ Thlr.

Es enthält dieses Heft drei Lieder: N. 1 „Das eigne Herz"; Nr. 2 „Liedertafel-Polka"; Nr. 3 „die Post". Es haben diese sämmtlichen mehr den gesel-

ligen Zweck der Unterhaltung. Ihre musikalische Sprache bewegt sich in derjenigen Sphäre, die Jedem sofort zugänglich sein wird, ohne doch trivell zu werden. Das erste „das eigne Herz" ist nicht ohne Innigkeit, nur etwas zu allgemein sich ausdrückend. Willkommen wird den Liedertafel:: die „Liedertafel-Polka" sein. Obwohl nicht besonders in der Neuheit der Melodie hervorstechend, ist sie doch sehr wohlklingend und wirksam. „Die Post" recht frisch gehalten, abwechselnd mit Cornet à piston und Brummstimmen. Warum denn immer wieder dieses unwürdige Auskunftsmittel heraufbeschwören? Das hübsche Gedicht hätte gewiß ohne Brummerei componirt werden. Denn es liegt in ihm selbst keine Nöthigung dazu. Weil darin steht „was bläßt der Postillon" daraus folgt nicht, daß auch das Posthorn selbst oder in der Nachahmung (mit geschlossenen Munde im Falset-Ton nach der Vorschrift des Componisten) eingeführt werde, und zwar aus demselben Grunde, aus welchem man diejenige Nachahmung für unstatthaft erklären muß, welche, wo nur möglich, die speciellen Andeutungen vom Murmeln des Quells 2c. in der Begleitung auszudrücken sucht.

H. Truhn, (ohne Opuszahl). **Hochland! Gedicht von R. Burns für vierstimmigen Männergesang. — Königsber, W. Koch. Preis 15 Sgr.**

Das Gedicht hat schon mannigfache Bearbeitungen gefunden, namentlich ist es für eine Singstimme mit Pianoforte vielmals componirt und hin und wieder recht glücklich. Die vorliegende Bearbeitung für Männerstimmen muß als eine sehr gelungene bezeichnet werden. Sie trifft den richtigen Grundton des Gedichtes in kerniger Kürze und läßt das fremdländische Element in scharf ausgeprägten Zügen hervortreten. Sie hat viel Schwung und ein gewisses nobles Wesen; die Harmonien sind an einigen Stellen äußerst bezeichnend für den schottischen Charakter, sie frappiren, aber im guten Sinne, sie gehen aus der eigenthümlichen Auffassung hervor. Namentlich trägt der charakteristische Rhythmus an einigen Stellen dazu bei, daß uns das Ganze in schottischer Färbung erscheint. Vorzüglich gut nimmt sich der Tact mit der Fermate aus auf dem Quart-Sextaccorde in As-Dur, auf welchen das Wort „Hochland" fällt, der sehr stolz und erhebend klingt. Der vorhergehende Quart-Sextaccord von F-Moll läßt jenen in um so hellerem Lichte erscheinen. Die ganze Composition gehört nicht unter die Zahl der Männergesänge, die jene oftmals erwähnte allgemeine Physiognomie haben, sie hat Poesie, was nur sehr selten, selbst nicht von den vielgesungenen und bei Männervereinen gangbaren Liedern gesagt werden kann. Gleichen diese meistens nur recht hübsch gereimten Gedichten mit ausgeträtzschten Redensarten, so bietet uns jene ein schönes Bild voll Leben und poetischer Gedanken. Em. Klitzsch.

Für den Schulgesang.
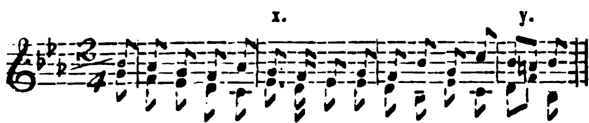
Singvögel im Jugendgarten. 28 ein- und mehrstimmige Lieder für Volksschulen, in Musik gesetzt von **J. W. N. Kühne**. — Erfurt und Leipzig bei G. Wilh. Körner. Preis 1 Sgr.

Liederschatz. Sammlung zwei-, drei- und vierstimmiger Lieder für Schule und Haus, herausgegeben von **J. Heinrich Lützel**. 1stes Heft: 36 zweistimmige Lieder. Zweite Auflage. — Erfurt bei G. Wilh. Körner. Preis 1½ Sgr.

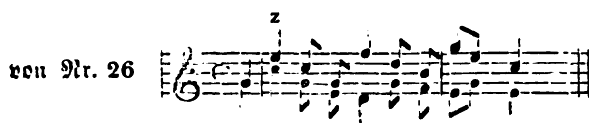
Zwölf dreistimmige Lieder für Schulen. Original-Compositionen von **Felix Kündig**. — Zürich und Bern bei Gebrüder Hug.

In Bezug auf die „Singvögel" ist gegen die Wahl der Texte an und für sich eben nichts einzuwenden, sie eignen sich jedoch mehr für Kinder in den früheren als in den späteren Jahren. Die Gedichte eines Göthe, Uhland u. A. contrastiren zu stark mit dem „Sumsumm der Biene", dem „Tanzbär" und dergl. Ob die Jugend unserer Zeit das Kartoffellied: „Pasteten hin, Pasteten her! Was kümmern uns Pasteten!" mit besonderer Wärme singen dürfte, das steht wohl noch zu bezweifeln. Die Musik der „Singvögel" lautet bald ein-, bald zwei-, bald dreistimmig, zuweilen wechselt sie die Stimmigkeit im Verlaufe eines Liedes, — doch sollen sämmtliche Lieder auch einstimmig gesungen werden können, was der Componist, aber nicht wir behaupten. Die Melodien sind zum größeren Theile zu loben; einige wenige sind nicht original, einige andere aber vom Componisten durchaus verfehlt, wie z. B. Nr. 2 (das Sternlein). Sehr zu rühmen und weiterhin zu empfehlen ist die Vorzeichnung des $\frac{4}{8}$ Tactes am rechten Orte. Im Allgemeinen wird man Sammlungen von Schulliedern, die sowohl von gleichartiger musikalischer Behandlung als auch den Texten nach sämmtlich für Kinder einer Altersclasse berechnet sind, der vorliegenden Sammlung vorzuziehen haben. Von solcher Art sind z. B. die andern beiden der oben angeführten Sammlungen. — Des „Liederschatzes" erstes Heft enthält neben den vielen Volksweisen Lieder von Rinck, Silcher, Reichardt, Anacker, Mozart, Himmel, Nägeli u. A., denen sich einige von der Composition des Herausgebers ebenbürtig anschlie-

ßen. Die Texte aller dieser Lieder, sowie die Melodien derselben und im Allgemeinen auch die Art ihrer zweistimmigen Behandlung sind zu loben. In letzterer Beziehung müssen jedoch einige Einzelheiten besonders erwähnt werden: Choräle und Melodien in Art des Chorals wie z. B. Nr. 6 (Gebet) werden in zweistimmiger Behandlung stets dürftig, harmonisch ungenügend und daher auch nicht choralmäßig klingen. Die Norm für den *kunstlosen* zweistimmigen Satz muß man immer in den Naturtönen eines Waldhörnerpaares suchen, oder vielmehr: die Volksweise in ihrer ungesuchtesten Begleitung durch eine zweite Stimme fällt von selber mit der harmonisirten Melodie jener Instrumente zusammen und bildet die Basis für alle Erfindungen und Nachahmungen auf diesem Gebiete, wo eigentlich weniger zu „erfinden" als zu „variiren" ist. Daher auch klingen Halbschlüsse auf der Dominantharmonie besser, wenn sie die leere Quinte derselben anschlagen; als eine der beiden Terzen dieser Harmonie, wie z. B. in Nr. 1, Tact 8 (Terz und Quinte) oder in Nr. 22, Tact 4 (Grundton und Terz). In Nr. 8 ist der Schluß zu tadeln, in Nr. 24 die folgenden Strophen:



Im Tact x namentlich wäre die Unterstimme besser zu führen gewesen: das c derselben will durchaus nach b und auch bei y erwartet das natürliche Gefühl kein d, sondern sogleich ein f. In der dritten Strophe von Nr. 26



muß die zweite Stimme bei z das tiefe c erhalten: Symmetrie und Sangbarkeit dieser Stimme verlangen dies. — Die „*dreistimmigen Lieder*" des Hrn. *Kündig* sind im Allgemeinen gut gemacht, doch offenbaren sie nicht alle einen gleichen natürlichen Fluß — vielleicht weil die meisten von größerer Länge sind. Ist im zweistimmigen Liede die Naturharmoniemäßigkeit Hauptaugenmerk des Componisten, so muß dasselbe im dreistimmigen Gesange auf möglichste Vollständigkeit der Harmonie gerichtet sein: lassen wir Ober- und Unterstimmen des Hrn. Kündig hier unangetastet, so könnte doch die Mittelstimme zuweilen statt einer Verdoppelung ein füllendes, noch nothwendiges Intervall des Accordes ohne Gefahr für ihren melodischen Fluß nehmen. Aber auch die Führung der Unterstimmen könnte an einigen Stellen noch besser sein. Einige Druckfehler wird man ohne Mühe von selber berichtigen.

T. U.

Das Concertwesen der Gegenwart.

Von

F. Brendel.

(Bruchstück aus meiner Schrift: „Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich". Leipzig, Bruno Hinze.)

— — Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die Bestimmung der Concerte darin besteht, die gesammte Kunst, so weit sie überhaupt in das Bereich derselben gehört, dem Publikum vorzuführen. Die Concerte sind das für die Tonkunst, was Gallerien und Gemäldeausstellungen für die Malerei. Wenn aber für die ältere Malerei und die der Gegenwart somit zwei verschiedene Vereinigungspunkte gegeben sind, so für die Werke der Tonkunst nur ein einziger. Es ergiebt sich hieraus die Forderung umfassender Programme, in die das Bedeutende aller Zeiten aufzunehmen ist. Natürlich setzen die verschiedenen Gattungen der Tonkunst einer solchen Auswahl Schranken, es kann nicht Alles in das Bereich der Concerte gezogen werden, was anderen Sphären, was der Kirche und dem Theater angehört. Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkte das, was in den meisten Concerten der größeren Städte Deutschlands geboten wird, so ergiebt sich, wie viel zu wünschen übrig bleibt. Das Repertoir beschränkt sich auf einen sehr kleinen Kreis von Werken; es sind die großen Instrumentalcompositionen der Wiener Meister, welche den Mittelpunkt bilden, alles Uebrige ist mehr oder weniger ausgeschlossen. Insbesondere die Werke junger, lebender Tonsetzer werden allzu sehr vernachlässigt. Von einem wahrhaften Leben der Kunst kann indeß nur dann die Rede sein, wenn auch dem Werdenden Gelegenheit zu seiner Entfaltung geboten wird. Nicht darin besteht *ausschließlich* die Förderung der Kunst, nur das anerkannt Classische vorzuführen, eine solche Verehrung schlägt bei dem Publikum leicht in das Gegentheil der Gedankenlosigkeit um, die frische Empfänglichkeit und Fähigkeit richtiger Würdigung, welche nur durch neue Werke rege erhalten werden kann, geht verloren, und selbst dem Classischen wird zuletzt auf diese Weise der Boden entzogen. Als Grundsatz ist deshalb auszusprechen, daß wo möglich jedes Concert ein neues,

wenn auch kleineres Werk bringen sollte. Aber auch in Bezug auf die Meisterwerke früherer Zeit bleibt zu wünschen übrig. Wir haben es im Concert nicht mit der Masse des Volkes zu thun, wie in Kirche und Theater. Bei dem Concertpublikum muß die Bildung und Fähigkeit vorausgesetzt werden, von der Gegenwart abstrahiren, sich auf historischen Standpunkt stellen zu können. Die jedesmalige Gegenwart hat ohne Frage das überwiegende Recht; Werke, welche das, was in der Zeit lebt, darstellen, müssen vorzugsweise zur Aufführung kommen, so z. B. die Beethoven'schen in der unsrigen, aber ein einseitiges Beschränken auf diese kann darum doch nicht gebilligt werden. In diesem Sinne wäre der Versuch zu machen, die classischen Schöpfungen früherer Jahrhunderte, wenn auch sparsam und mit Vorsicht, vorzuführen. — Erweiterung der Programme sowohl in Bezug auf Vergangenheit wie auf Gegenwart ist das, was zu wünschen ist. Die mehrfach unternommenen historischen Concerte sind öfter zu arrangiren, wenn man nicht, was noch besser ist, verschiedene Concertunternehmungen für verschiedene Zwecke begründen kann. Die bezeichneten Mängel sind jedoch nicht die einzigen. Bis jetzt kam hier nur die Einseitigkeit des Princips zur Sprache. Betrachten wir indeß das, was das Leben des Tages uns bietet, so zeigt sich, daß man häufig noch nicht einmal bis zum Princip überhaupt sich erhoben hat. Es begegnen uns vorwaltende subjective Liebhabereien in der Auswahl der Tonstücke. Manche Tonsetzer sind über die Gebühr, manche gar nicht repräsentirt. Die Auswahl erfolgt nicht nach bestimmten Grundsätzen, es ist sehr oft persönliche Zu- oder Abneigung der Musikdirectoren. Kommt noch hinzu, daß hervorragende Componisten solche Concerte leiten, so ist häufig — mit ehrenvollen Ausnahmen, unter denen ich beispielsweise Fr. Schneider, Mendelssohn, Schumann nenne — der Einseitigkeit Thor und Thür geöffnet. Unsere Musiker sind noch zu wenig an eine objective Auffassung gewöhnt, sie folgen zu sehr zufälligen Meinungen und Stimmungen. Hierzu kommt die Einseitigkeit der Richtungen, der Eine findet das musterhaft, was der Andere verdammt. — Ein zweiter wichtiger Gesichtspunkt für die Anordnung von Concertprogrammen bezieht sich auf eine solche Zusammenstellung der einzelnen Musikstücke, daß ein harmonischer Gesammteindruck dadurch erzielt wird. Leider ist es oft der Fall, daß das nachfolgende Musikstück den Eindruck des Vorausgegangenen aufhebt, und das Concert ist dann viel weniger genußreich, als es eigentlich sein könnte. Damit hängt zusammen, was die Anordner von Concerten immer im Auge haben sollten, daß nicht Bruchstücke größerer Werke gegeben, einzelne Theile aus dem Zusammenhange herausgerissen werden; es ist dies in Wahrheit als eine Profanation zu bezeichnen, namentlich wenn das Bruchstück eines kirchlichen Werkes zwischen weltliche Tonsätze gestellt wird. — Elemente endlich, welche ohne Widerrede nur störend wirken können, italienische Arien z. B., sollten nur unter Beschränkungen zugelassen werden, Machwerke aber aus den neuesten Fabriken stets ausgeschlossen bleiben. Dieser Umstand giebt jedoch unserer Betrachtung eine andere Wendung, er erinnert uns an die Wünsche des Publikums, an die in neuester Zeit immer lauter werdende Stimme desselben. Viele gute Bestrebungen scheitern an den nur allzu entschieden ausgesprochenen Forderungen der Menge, die verwöhnt und wunderlich ist. Sonst war das Publikum zurückhaltender, dankbarer für das, was geboten wurde. Es erlaubte sich seine Ansicht kund zu geben, ohne aber bestimmend und entscheidend eingreifen zu wollen. Jetzt hat es seine Antipathien und Sympathien, so gut wie die Musikdirectoren. Vorzugsweise will es seine Lieblingsstücke hören, so bei uns in Leipzig, und erscheint darin fast wie ein verwöhntes Kind. Bei uns in Leipzig verkennt es zu Zeiten seine Stellung so sehr, daß es der Richter über die auftretenden Künstler sein will, und die Folge ist, daß immer Wenigere einer solchen Rücksichtslosigkeit des Urtheils sich aussetzen wollen. Betrachten wir diese Zustände etwas näher, denn sie sind von großer Wichtigkeit. Die nächste Folge in Bezug auf größere Instrumentalwerke ist, daß der Kreis, auf den man in der Auswahl beschränkt ist, ein immer kleinerer wird. Das Publikum will jedes Jahr seine Lieblingsstücke vorgeführt erhalten, die Weber'schen Ouvertüren z. B., und geräth dadurch in immer größere Einseitigkeit des Geschmacks. Auch in anderer Rücksicht kann ich mich mit so häufiger Wiederholung nicht einverstanden erklären. Wer z. B. würde geneigt sein, die Meisterwerke der dramatischen Poesie in so rascher Folge und stets nur beschränkt auf diese zu hören? Es liegt, offen ausgesprochen, etwas Geistloses in einer derartigen Liebhaberei. Als ich in das Directorium der Euterpe trat, sprach ich den schon angedeuteten Grundsatz aus, in jedem Concert ein neues Werk vorzuführen. Es waren zum Theil recht tüchtige Compositionen, welche wir aufführten, aber das Publikum nahm die meisten derselben kalt auf. Derselbe Uebelstand begegnet uns bei der Auswahl von Solosachen, namentlich für Pianoforte, aber fast noch in erhöhtem Grade. Bei uns in Leipzig ist es dahin gekommen, daß etwa noch acht Pianofortewerke öffentlich vorgetragen werden können: die Beethoven'schen und Mendelssohn'schen Concerte, das Mozart'sche in D-Moll, das Schumann'sche, endlich das Concertstück von Weber. Es drängt jetzt Alles nach Kürze. Man will

keine langen Tuttis, wie z. B. bei Hummel, hören. Die Violinisten können noch eher etwas Derartiges wagen, weil ihr Instrument, als dem Orchester angehörig, eine gewisse Solidität bewahrt hat. Das Pianoforte ist durch so viele Dilettanten, welche nie über die unterste Stufe der Kunstbildung hinauskommen, herunter gebracht. Aber auch die genannten Concerte sind so oft und so meisterhaft gehört, daß es für jeden nachfolgenden Künstler immer schwerer wird, sie vorzutragen. Dieselbe Erscheinung begegnet uns auf dem Gebiet des Sologesanges. Wenige Arien werden todt gehetzt, so aus Freischütz, Figaro's Hochzeit, Don Juan. Es ist den Sängern nicht zu verdenken, wenn sie sich auf diese Lieblingsstücke beschränken, da sie gefallen wollen, ihres Fortkommens wegen gefallen müssen, und bei anderen, dem Publikum weniger oder nicht bekannten Arien der Erfolg zweifelhaft ist. Mehrere Sängerinnen haben es in unseren Abonnementconcerten versucht, Arien von Gluck, insbesondere von Händel vorzutragen, aber was auf diese Weise gewonnen wurde, ging nach der anderen Seite hin wieder verloren, da man nur wagen konnte mit derartigen Werken hervorzutreten, wenn man den Eindruck durch italienische Machwerke neutralisirte. — Auch den Leistungen der ausführenden Künstler gegenüber zeigt das Publikum dasselbe Verhalten. Es will nur Künstler ersten Ranges haben, und läßt sehr Tüchtiges, insbesondere wenn die sich producirenden Künstler nicht schon durch bekannte Namen unterstützt sind, ungerechter Weise fallen, belohnt sie wenigstens nicht mit aufmunterndem Beifall. Hier in Leipzig haben wir diese Erfahrung zu machen sehr oft Gelegenheit gehabt. Ein wirklich entsprechendes Abwägen der gespendeten Beifallsbezeugungen findet nicht mehr Statt; Manches wird unverdienter Weise erhoben, Anderes eben so unverdient herabgesetzt. Das Interesse der Concertbesucher ist gar nicht mehr auf die Sache gerichtet, so daß man durch eine würdige, angemessene Darstellung derselben befriedigt ist, man will immer Außerordentliches hören, man will zerstreut sein, man bringt nur Neugierde mit. Endlich ist noch ein Umstand von besonderer Wichtigkeit namhaft zu machen. Werke für den Concertvortrag müssen eine gewisse Allgemeinheit und Objectivität des Styls besitzen. Das nur Subjective, Particulare, wenn es auch das Tiefste ist, erscheint ungeeignet dafür. Unsere Virtuosen wissen dies so gut, daß sie nur von diesem Standpunkt aus Musik beurtheilen, und die größten Kunstwerke, die späteren Beethoven'schen Sonaten z. B. verdammen, weil diese nicht diese Concertangemessenheit besitzen. Das Publikum nun ist in seinem Rechte, wenn es das Allzusubjective ausgeschlossen wissen will; aber es wird leicht zu exclusiv in diesem Bewußtsein, und die Folge ist, daß z. B. aus der Sphäre des Liedes viele der trefflichsten gar nicht zum Vortrag kommen, weil diese in der That mehr einem individuellen Boden entwachsen sind. Lieder mit jener bekannten Allerweltsphysiognomie erhalten den Vorzug, weniger hier in Leipzig, wo man an Besseres gewöhnt ist, als in anderen Städten, so u. A. in Dresden. Bei solchen Verhältnissen ist es natürlich, wenn die Anordner von Concerten oft die Geduld verlieren. Wir sind in dem Fall, daß wir häufig gar nicht mehr wissen, was man wählen soll. — Auch unser Concertleben zeigt eine gewisse Verkommenheit, etwas Ueberlebtes, welches eine Erneuerung von Grund aus dringend nothwendig macht. Diese Wiederbelebung kann nur durch erneute Organisation der Concerte von höheren künstlerischen Gesichtspunkten aus kommen, durch entschiedenes Auftreten der Concertdirectionen, so jedoch, daß man nicht etwa seine subjectiven Schrullen dem Publikum aufzudringen sucht, wie es so häufig Musikdirectoren thun, irgend eine einseitige mit Starrheit festgehaltene Richtung, im Gegentheil, indem man auf die begründeten Forderungen des Publikums wirklich Rücksicht nimmt, so daß die künstlerischen Zwecke und die Forderungen des Letzteren verschmolzen erscheinen. Die Concerte müssen der Ausdruck der höheren Elemente sein, welche sich im Publikum vorfinden, und werden, wenn dies wirklich der Fall, zugleich den Forderungen der Kunst entsprechen.

Entgegnung auf die in Nr. 24 der Grenzboten erschienene Beurtheilung Richard Wagner's.

Ein neuer künstlerischer Genius dringt nicht mit einem Male durch. Dem „Neuerer" Richard Wagner ist dies eben so wenig gelungen als seinen Vorgängern. Erst seit Jahresfrist hat in einem der bedeutendsten Centralpunkte der musikalischen und literarischen Welt, in Leipzig der Doppeldichter und Kunstphilosoph eine allseitige Aufmerksamkeit auf sich gelenkt; das frühere negative Verhalten zu ihm hat einen Umschwung erlitten. Weimar unter Liszt's Aegide übernahm zuerst die Vertretung seines Wollens und Wirkens, nachdem es ihm nicht mehr vergönnt war, sich selbst in seinem früheren Wirkungskreise zu vertreten. Die Initiative war ergriffen; die Kritik trat in ihre Rechte ein. Die neue Erscheinung ging über die Grenzen der Tonkunst hinaus, daher fiel sie auch in die Kritik der literarischen Blätter, unter welchen ihr die „Grenzboten" einen längeren Artikel widmeten, der einer Entgegnung bedarf, dieselbe aber zur Zeit noch nicht gefunden hat.

Der Referent der Grenzboten giebt uns in seiner Kritik über Richard Wagner's künstlerische Erscheinung ein in manchen Stücken sehr charakteristisches Einzelbild von dem neueren Stadium, in welches das Verhalten der musikalischen Welt zu derselben unlängst eingetreten ist; seine eigne Person, der wir somit auch gar nicht an den Schleier der Anonymität tasten wollen, kommt uns hierbei nicht in Betracht; sie gilt uns nur als Collectivperson, als Vertreterin einer numerisch nicht unbedeutenden Partei, deren Vorurtheilen, Mißverständnissen, deren mit sichtlicher Kargheit und nicht ohne Widerstreben den Tribut der Anerkennung entrichtenden Gesinnung sie unbewußt zum Organe dient. Wir gehen daher vollkommen sine ira et studio an unsre Polemik gegen ihn. Freilich können wir nicht umhin, von vorn herein zu gestehen, daß sich uns der Autor des in Rede stehenden Artikels in Eigenschaften kund giebt, die nicht sonderlich auf die Reinheit der Absichten, welche ihn geleitet haben, schließen lassen.

Unser musikalischer Grenzbote legt nämlich eine Tugend an den Tag, die, mit dem mildesten Ausdruck bezeichnet, in einer beispiellosen Indiscretion besteht. Er denunzirt einmal (S. 405) R. Wagner als Verfasser der unter dem Pseudonym „Karl Freigedank" in der „Neuen Zeitschrift" im Jahre 1850 vollzogenen Geißelung des musikalischen Judenthums. Wir zweifeln, daß der unparteiische Leser einem Verfahren seine Billigung gewähren werde, das so offenkundig darauf abzielt, einem bereits so vielfach angefeindeten Künstler noch zum Ueberfluß neue Feinde auf den Hals zu hetzen. — Eine zweite Indiscretion möge an dieser Stelle gleichfalls die verdiente Rüge empfangen. Man hatte Hrn. R., wahrscheinlich in Weimar, ein Manuscript Wagner's mitgetheilt, in guter Absicht und weil man wohl keinen Grund fand demselben zu mißtrauen; derselbe hält sich nun (S. 414) berechtigt, die vorläufig ganz und gar nicht für die Oeffentlichkeit bestimmte Arbeit, „Siegfrieds Tod" zum Gegenstande einer absprechenden Kritik zu machen. Wenn Sie, Hr. R., ein Mandat erhalten haben, über Wagner zu schreiben, so liegt in dieser Tactlosigkeit gewiß eine Ueberschreitung desselben.

Der Eingang Ihres Artikels erweckt aufs Neue unseren Zweifel an der Reinheit Ihrer Absichten; Sie beginnen nämlich mit einer captatio malevolentiae Ihres Publikums. „Wagner's Verbindung mit der Demokratie" ist für Sie das augenfälligste Moment an seiner künstlerischen Erscheinung. Nun, wir begreifen nicht, wie einem unbefangenen Zuhörer bei dem „Lohengrin" die Dresdner Maierhebung in den Sinn kommen kann. Um bei Besprechung von W.'s Kunstschöpfungen die „politische Gesinnung" des Künstlers als das zunächst in die Augen Springende zu erfassen, muß man Alles von der Insectenperspective des politischen Parteistandpunktes, im trüben Lichte der „Tendenzbrille" anzusehen gewohnt sein. Sie liefern uns hiermit also nur den Beweis, daß *Sie* sich als *Bourgeois* fühlen, und da die Bourgeoisie in der socialen Kritik der Demokraten nicht gut wegkommt, so ist uns Ihr Verfahren eben so wenig als Ihre Bourgeoishaftigkeit auffällig! Die Art und Weise, mit welcher Sie Wagner's Betheiligung bei der Revolution besprechen, die grundlosen Verdächtigungen seiner Gesinnung, die höchst unpassenden, nicht zur Sache gehörigen, selbst widerspruchsvollen Expectorationen eines Fachkritikers („*persönliche* Mißstimmung" wird Wagnern als Motiv seiner Verbindung mit der Demokratie untergestellt, daneben jedoch „*Ideenverwandtschaft*" zugegeben!) erinnern uns an manche seiner Zeit gebrandmarkte Analogie in der nachmärzlichen Gagern'schen Presse.

Es scheint uns im gegenwärtigen Augenblick eben so unpolitisch die Politik in die Discussion zu ziehen, als überflüssig Wagner's Vertheidigung über einen Punkt zu nehmen, der es nicht bedarf; übrigens müssen wir schon aus schuldiger Rücksicht für die eigentliche Bestimmung der N. Z. darauf verzichten, unserem Gegner auf diesem schlüpfrigen Wege weiter zu folgen.

Der Grenzbotenreferent polemisirt nun S. 403 und 404 gegen Wagner's Theorie vom Kunstwerk der Zukunft, vom gemeinsamen Zusammenwirken aller Künste zum Behuf des Dramas. „Diese haben ja gerade durch die Arbeitstheilung ihr selbstständiges Gedeihen gehabt", meinen Sie. Ganz recht; Wagner fordert aber auch das Höchste von ihnen, was sie zu leisten vermögen, was sie ohne vorangegangene selbstständige, einseitig egoistische Ausbildung gar nicht zu leisten vermöchten. Sie finden zwar „die Betheiligung von Architectur und Landschaftsmalerei im Drama sei bereits über Gebühr befriedigt"; wir unsererseits sind weit entfernt uns von ihren Leistungen zufriedengestellt zu finden, und glauben nicht, daß die scheunen- und casernenartigen Thaliatempel, die grob bepinselten Leintücher als das non plus ultra des Möglichen anzusehen sind. Ihre Citation des Thucydides (S. 402) veranlaßt uns zu der Annahme, daß Sie classischen Studien obgelegen haben; daher verweisen wir Sie nur beispielsweise auf die Erzählung des Plinius vom Theater des Curio und fragen, ob unsere moderne Architectur nur entfernt Aehnliches zu leisten im Stande ist? — „Eine reichere Entfaltung der Musik erheische eine gewisse Enthaltsamkeit der Poesie", meinen Sie." — Gut, aber welcher Poesie? — Der *Reflexions*poesie. — Bei Ihrer Verwechslung des totum pro parte verlangen wir nicht, daß Sie das innige, gegenseitig sich durchdringende und ergänzende Wechselver-

hältniß von Ton- und Wortdichtkunst, welches Wagner's Dramen uns veranschaulichen, begriffen haben sollten. Jedoch aus dem Räsonnement Wagner's über die Tanzkunst hätten Sie leichtlich ersehen können, welche Aufgabe er derselben, in seinem „idealistischen" Drama zuweist; daß er sie nicht als Kunst der bloßen Fußbewegung, sondern als Kunst der Körperbewegung überhaupt, als Orchestrik im antiken Sinne begreift, da im Drama der künstlerische Mensch sich nicht nur dem Ohre, sondern auch dem Auge darstellen soll. Es ist wohl Niemand der Ansicht, daß die heutige Oper eine solche Befriedigung der an die Tanzkunst zu stellenden Ansprüche, zu gewähren vermöchte. Wenn Sie daher der Anforderung Wagner's an die Tanzkunst mit dem Hinweise auf die Wirklichkeit eingeschobener Ballete begegnen, so kann das nicht ernstlich gemeint sein, sondern ist wohl nur ein ebenso geschmackloser Scherz als die Anführung des „bengalischen Feuers" für die Betheiligung selbst der Pyrotechnik am heutigen Drama.

„Wagner hätte", nach Ihrer Meinung, „bei näherem Nachdenken das Bild jener Oper in reinem und strengem Styl, von welcher er träume, bereits in Gluck antreffen können". Ein glücklicher Traum, der produzirt und zwar Werke wie Tannhäuser und Lohengrin! Wenn Sie Wagner's Schriften einer weniger flüchtigen Durchsicht gewürdigt hätten, würden Sie gefunden haben, daß das Gluck'sche Prinzip, ein Opernbuch nach altem Zuschnitt vernünftig in Musik zu setzen, d. h. der wahren und einzig möglichen Aufgabe der Musik gemäß, — noch nicht das Wagner'sche Prinzip enthält, aus dem Vereine von Musik und Poesie, d. h. dichterisch zeugend, musikalisch gebärend, das musikalische Drama hervorzubringen. Wenn Sie in Ihrer Kritik der von Anderen geforderten „Gewissenhaftigkeit" sich mehr befleißten, würden Sie nicht die Idee des gemeinsamen Zusammenwirkens aller Künste (die Ihnen hier „revolutionär" während Sie dieselbe kurz vorher schon in Gluck verwirklicht sahen!) eine Idee, die jeder einzelnen Kunst ihre bestimmt abgegränzte Aufgabe anweist, „ein Durcheinanderwerfen der Kunstformen" nennen und von dem Beiwort „renommistisch" so voreiligen Mißbrauch begehen.

Uebrigens müssen wir gestehen, daß uns auch das unhaltbarste Prinzip noch immer ehrenhafter erscheint, als die vollkommene Prinziplosigkeit, deren Sie Sich schuldig machen, indem Sie Sich bald als Schumann's bald als Anhänger Meyerbeer's kund geben, d. h. bald der gediegenen, bald der frivolen Richtung fröhnen, bald den Künstler, bald das Publikum zum Gesetzgeber künstlerischen Schaffens machen. Trotz der Lobsprüche, die Sie dem „talentvollen, geschickten" Meyerbeer spenden, Prädicate die wir ihm in keiner Weise versagen, da sie seiner Tendenz erst die Bekämpfer zuführen können, trotzdem daß das höchste Maaß der Bewunderung, welches Sie den Wagner'schen Opern zollen zu müssen glauben, in einer mit Meyerbeer gezogenen Parallele besteht, die stets zu Gunsten des letzteren ausfällt, verdammen Sie (S. 417) jene Koketterie mit der Mode an Meyerbeer, während Sie anderwärts (S. 405) die „Gefallsucht", den Drang die Menge zu entzücken als ein nothwendiges Moment jeder künstlerischen Produktivität begriffen wissen wollen. Wir verschmähen Raumersparniß halber den Vortheil, der sich aus dieser Charakterlosigkeit ziehen ließe.

(Schluß folgt.)

Aus Dresden.

In sofern das Gastspiel eines „ersten Tenors der großen Oper zu Paris" allerdings unter die Ereignisse innerhalb des Kunstlebens unserer guten Stadt gerechnet werden muß, dient es mir als Veranlassung zu einem Berichte über unsere Oper im Monat September. Man gab: der Barbier von Sevilla 2mal, die Vestalin, Don Juan, der Prophet 2mal, Jacob und seine Söhne, die Hugenotten 2mal, die weiße Dame 2mal, Martha, die Zauberflöte, — in Summa: 13 Opernvorstellungen.

Roger trat 5mal auf: als Prophet, Georg Brown und Raoul. Er ist ein vollendeter Darsteller, sein Gesang von wahrem dramatischen Ausdrucke beseelt, auch seine Gesangsfertigkeit bedeutend — — — gewesen; jetzt jedoch ist seine Stimme und mit ihr natürlich auch seine Technik nicht nur gering, sondern er detonirt zuweilen auch auf das Ohrzerreißendste. Der deutschen Journalistenwelt gegenüber müssen diese letzteren sehr üblen Eigenschaften des großen Künstlers hier um so mehr hervorgehoben werden, als die vaterländische Kritik die Ohren zu Hause gelassen zu haben scheint, sobald sie ging, eine Oper mit Roger zu „hören". Wie gesagt: Roger steht auf einer Höhe der Ausbildung als dramatischer Darsteller, bis zu der die Mehrzahl unserer deutschen Operisten nicht einmal mit ihrem Begriffsvermögen, geschweiche denn mit ihren Fähigkeiten hinanreicht. Natürlich sticht er auf einem deutschen Operntheater von seiner Umgebung so gewaltig ab, daß die Ungewöhnlichkeit dieser Erscheinung für die Augen des Publikums die Ohren desselben von den großen Mängeln des musikalischen Theils seiner Totalleistung einigermaaßen wohl abziehen mag. Wie ferner gesagt: Roger's Verwendung der vorhandenen nicht eben bedeutenden Stimmmittel ist in hohem Grade künstlerisch. Man bemerkt noch immer

daß er einst, mit mehr Stimme, auch ein vortrefflicher Sänger gewesen ist: jetzt besteht seine Hauptforce freilich blos noch in der Fähigkeit, für jede Leidenschaft den entsprechenden Gesangston zu treffen, also in der Modulation der Stimme. Auch hierin würden sämmtliche deutsche Sänger viel von ihm lernen können. Dagegen vermag ich kein Aufhebens von seiner Aussprache des Deutschen zu machen, wie andere Kritiker: wohl spricht er besser aus, als mancher vaterländische Sänger, aber da er die Vollkommenheit der Aussprache nicht besitzt, die man von jedem Sänger fordern muß, so ist seinen Leistungen nach dieser Seite hin ein nur sehr relativer Werth beizumessen. Wie endlich aber auch gesagt: Roger's Gesang ist nicht immer technisch vollkommen gelungen und seine Intonation nicht selten zum Davonlaufen. Natürlich darf man nicht daran denken, diese Erscheinungen einem andern Grunde zuzuschreiben, als der Altersschwäche und Abgesungenheit seiner Stimme, — nicht etwa einem Mangel an Studium oder Gehör des Sängers: es vergeht nun einmal Alles in der Welt — — — Pariser Berühmtheiten pflegen überhaupt nicht eher nach Deutschland zu kommen, als bis sie einigermaßen schon „vergangen" sind. Muß man nun aber erleben, daß ein Opernsänger wie Roger in Deutschland von Ort zu Ort reist, 60 Louisd'or für den Abend erhält und selbst in einer Stadt wie Dresden, wo verhältnißmäßig wirklich viel Kunstbildung herrscht, bei erhöhten Preisen nicht nur volle Häuser macht, sondern auch nach einem wahrhaft gräulichem Gesange noch Beifall und Hervorruf erntet, wie nach dem zweiten Acte des Propheten bei seiner ersten Gastvorstellung, so liegen folgende alternative Schlußfolgen sehr nahe: Entweder ist das Theaterpublikum im Allgemeinen, insbesondere das des Propheten, in „musikalischer Beziehung vollständig unzurechnungsfähig, so daß ihm gegenüber die Musik einer Oper und ihre künstlerisch befriedigende Ausführung kaum noch in Betracht kommt, oder — die Unreine dieser Ausführung steht in vollkommener Harmonie mit der Musik eines „Propheten". Spaß bei Seite, — fast muß man an dieses „Oder" glauben, wenn man Erscheinungen beobachtet, wie die erwähnten. Ich bemerke jedoch auch noch daß Roger in der weißen Dame weniger detonirt, in den Hugenotten aber seine beste „musikalische" Leistung gegeben hat; auch soll bei einer Wiederholung des Propheten seine Intonation nicht ganz so fürchterlich gewesen sein, als das erste Mal. Dies zu seiner Entschuldigung: zur Entschuldigung der übrigen deutschen Kritik aber, daß man anderwärts allerdings nicht durch einen Tenor verwöhnt ist, der wie unser Tichatscheck mit der ersten aller Stimmen die glockenreinste Intonation und die deutlichste aller Aussprachen verbindet, wenn er als dramatischer Darsteller auch seinem Pariser Rivale das Wasser nicht reicht. Es giebt nun einmal nichts Vollkommenes in der Welt: das Ohr des Musikers aber wird nie die großen Mängel Roger's zu Gunsten seiner unläugbaren großen Vorzüge überhören. — Die abgegangene Frl. Schwarzbach ersetzte als Bertha im Propheten Frl. Bunke, als Margarethe in den Hugenotten Frl. Büry. Als Valentine aber sahen wir Frl. La Grua; doch ist diese junge Dame Partieen solcher Art noch nicht gewachsen, so Anerkennenswerthes sie in einzelnen Momenten auch leistet. Da Frl. La Grua uns zwar demnächst verlassen wird, jedoch noch am letzten September hier — man sagte zum letzten Male — aufgetreten ist, so kommt eine Nachricht in der Berliner Musikzeitung von Bock, nach welcher sie bereits in Paris „gekommen, gesehen und gesiegt" hat, wohl etwas zu früh. — Hr. Tichatscheck, der während Roger's Hiersein in Prag gastirte, wird in diesen Tagen zurück erwartet mit Frl. Grosser; beide werden den Faden unseres Opernrepertoirs da wieder anknüpfen, wo die theils weiter ziehenden, theils abgehenden, theils auf Zeit zurücktretenden Sterne unseres bisherigen Opernhimmels: Roger, Frl. La Grua und Frau Krebs-Michalesi, ihn abgerissen haben, d. h. bei dem Prophet, den Hugenotten u. s. w. O, es steht uns ein beneidenswerther Opernwinter bevor.

Am 3ten October 1851. L—i.

Leipziger Musikleben.

Erstes Abonnementconcert am 5ten October.

Nach einem ziemlich musikstillen Sommer hat jetzt unsere Concertsaison mit dem ersten Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses wieder ihren Anfang genommen. Kapellmstr. Rietz, die Concertmstr. David und Dreyschock stehen wieder an der Spitze des Orchesters; der Erstere wurde bei seinem Auftreten von seinen Freunden mit Beifallsbezeigungen empfangen. Das Concert, über das wir hier berichten, war so außerordentlich zahlreich besucht wie früher, obgleich die Eintrittspreise etwas erhöht sind. An Orchesterwerken hörten wir die Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt" und die C-Moll-Symphonie. Die Solovorträge hatten Frau Hermine Rudersdorf-Küchenmeister, welche auf unserer Bühne gastirt, und Hr. CM. Dreyschock übernommen; dieser spielte das Concert Nr. 3, D-Moll von Molique, jene sang Scene und Arie aus Spohr's „Faust": „Die stille Nacht entweicht" 2c. und eine Arie von Isouard: „Non,

je ne veux pas chanter, etc." Hr. Dreyschock ist Meister der Technik; Reinheit, Sauberkeit, Correctheit, eminente Fertigkeit zeichnen ihn aus; an seelenvoller Belebung scheint er gewonnen zu haben; höhere Eigenthümlichkeit tritt noch nicht hervor. An den Vorträgen der Frau Küchenmeister hatten die Berichte einiger Journale über dieses Concert Manches auszusetzen. Ich hörte die Sängerin zum ersten Male, und muß mich nach dieser Leistung sehr befriedigt erklären. Die Stimme besitzt nicht mehr die erste Frische, ist aber noch immer sehr ansprechend; insbesondere hat mir die dramatische Lebendigkeit, das geistig Belebte des Vortrags gefallen; die Bildung der Stimme scheint sehr gut, und die Fertigkeit ist außerordentlich. Einiges befriedigt allerdings weniger, so die Aussprache.

Beide Solisten fanden großen Beifall und wurden gerufen. Unser Publikum wird musikalisch immer frivoler; Gediegenem, wie der Arie von Spohr, spendet es einen achtenden Beifall, in Enthusiasmus zu bringen ist es nur durch allerhand Thorheiten, wie in der allerdings graziösen Arie von Isouard.

F. B.

Tagesgeschichte.

Musikfeste, Aufführungen. Man schreibt uns aus Erfurt: Die mehrfach in Ihrem Blatte von Magdeburg aus gerühmte Symphonie Ritter's wurde auch hier mit großem Beifall gegeben, der sich namentlich den beiden letzten Sätzen zuwendete.

Am 7ten und 8ten Septbr. hat in Soest das erste westphälische Musikfest statt gefunden. Es waren 100 Sänger und Sängerinnen und 50 Instrumentisten versammelt. Die Pastoralsymphonie, Chöre aus der Schöpfung, das Finale aus Hans Heiling kamen u. A. zur Aufführung.

Vermischtes.

Wie man hört, wird unter den Candidaten für die, durch den Abgang Hiller's erledigte, Vorsteher-Stelle der Rheinischen Musik-Schule in Cöln auch der Hofmusikdirector C. A. Mangold in Darmstadt genannt. Wir glauben, daß sich Hr. Mangold zu dieser Stelle sehr qualifiziren dürfte, da er sich als Componist schon geltend gemacht hat, und da er nicht nur als praktisch-tüchtiger Dirigent, sondern auch als durch und durch gebildeter Künstler im Allgemeinen einen Grad der Intelligenz beanspruchen kann, welcher ohne Zweifel allen Anforderungen genügt.

Vor Kurzem schrieb uns ein anerkannt tüchtiger Musiker aus einem kleineren Staate des nördlichen Deutschlands: „Ich bin gewissermaaßen Märtyrer für die Kunst geworden. In Folge meiner früheren Aufsätze in Ihrem Bl. so wie in .... Blättern wurden die Mitglieder der ...... Oper meist mit mir verfeindet. Vor einiger Zeit wurde die Organistenstelle in ...., verbunden mit der Seminarmusiklehrerstelle vacant. Sowohl das Consistorium wie das Ministerium wollten mir als dem Einzigen, der sich vorzugsweise für das Orgelspiel gebildet hatte, der zugleich wegen seines Dienstalters Anspruch hatte, die Stelle übertragen, doch mußten die Behörden abwarten, ob auch das Kirchenprovisorium mich wählen würde. Ich melde mich bei diesem, werde aber beschieden, bei Männern, welche nur an der Oper gewirkt haben und noch wirken, nochmals eine Prüfung zu bestehen. Da ich mich natürlich dagegen sträubte, weil die Herren keine Kenntnisse vom Orgelspiel besitzen, so hält man mich für kunststolz, und trotzdem, daß ich Probe spiele vor jenen Männern, trotzdem daß diese meine Tüchtigkeit, doch etwas lau, anerkennen müssen, wird die Stelle wegen meines Kunststolzes, wie die HH. Provisoren sich ausdrückten, einen Ausländer übertragen, der den Choral wie „Guter Mond du gehst so stille" behandelt, und die Technik des Orgelspiels kaum kennt." Wir theilen diese Stelle mit Weglassung der Namen mit, weil sie charakteristisch ist für unsere gründlich verdorbenen musikalischen Zustände.

In Constantinopel wurde vor einigen Wochen zum ersten Male „Robert der Teufel" aufgeführt.

Ferd. Hiller ist bereits in Paris angekommen und mit der Verstärkung und Einübung des Orchesters und der Reconstruirung der Chöre beschäftigt. Er wird, wie man hört, vieles Neue zur Aufführung bringen. Lumley trifft in Paris Anstalten, die Saison durch größere Mannichfaltigkeit des Opernrepertoirs anziehend zu machen. Die glücklichen Erfolge mehrerer alten Opern haben die Aufmerksamkeit darauf gelenkt und es sollen noch andere zur Aufführung kommen.

Kapellmstr. Skraup in Prag hat eine ernste Oper „die Meergeusen" vollendet; Kittl arbeitet an einer neuen komischen Oper.

In einem Concert in Homburg producirte sich eine Violinistin Pauline Höfflmayer, Schülerin des Concertmstrs. Kettenus in Mannheim.

Franz Dingelstedt als Hoftheaterintendant in München entwickelt eine rühmliche Thätigkeit, nicht blos im Schauspiel, sondern auch in der Oper. Nachdem er bereits vieles Classische auf die Bühne gebracht, wird jetzt Cosi fan tutte einstudirt.

In Darmstadt wurde die Oper am 14ten Septbr. eröffnet. Als neu engagirtes Mitglied trat Frau Kunst i-Hofmann auf. Auch die früher schon in dies. Bl. genannte junge Leipziger Sängerin Frl. Fritsche, eine Schülerin der Frau Dr. Schäfer ist dort engagirt. Als Novitäten werden bezeichnet Casilda, der verlorne Sohn, Aurelia von Kreutzer.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

T. Golinelli, Op. 53, Op. 54. Due gran Sonate per Pianoforte. **Mailand, Ricordi. Beide 10 Fr.**

Beide Sonaten, deren Form in einigen Sätzen etwas abweichend ist, geben mehr Zeugniß eines deutschen als italienischen Geistes, wiewohl die neuitalienische Schule manchmal, jedoch nur wenig, durchleuchtet. Schade nur, daß der Componist viel zu viel Mittel, sowohl in harmonischer als technischer Beziehung, angewendet hat, um den gewünschten Effect hervorzubringen, was natürlich einen bedeutenden Einfluß auf die Ausführbarkeit übt. Es wäre demnach zu wünschen, daß der Componist künftighin mit wenigen Mitteln eben dasselbe bietet, und die Form mehr festhält, als in vorliegenden Werken. Freunden höherer Kunst seien indeß die zwei Sonaten empfohlen.

L. Norman, Op. 2. Vier Charakterstücke für das Pianoforte. Leipzig, Kistner. 15 Ngr.

So wie im Opus 1 ist auch hier zu erkennen, mit welchem gediegenen Streben Hr. Norman arbeitet, und wünschen wir nur, immer eine stete Steigerung in der Kunstform. Die Behandlung des Instrumentes ist fließend und leicht, weshalb sich die Charakterstücke recht gut zum Unterricht anwenden lassen.

Fr. Chopin, (Oeuvre posthume.) Variations sur un Air national allemand pour le Piano. **Wien, Haslinger. 45 Kr.**

Chopin's Werke der musikalischen Welt anzuempfehlen, ist wohl eine überflüssige Mühe, und wir bemerken nur in Kürze, daß sich dieses Werk würdevoll an seine vorhergegangenen reiht.

Ferd. David, Bunte Reihe. 24 Stücke für Violine und Pianoforte, für das Pianoforte übertragen von Franz Liszt. Leipzig, Kistner. Complet 5 Thlr.

Liszt hat hier wieder sein bedeutendes Talent in Transcriptionen auf's Neue bewährt, und im Verhältniß wenig Schwierigkeiten aufgehäuft. Damit man auch gleich den Patriot erkennt, so hat er bei Nr. 19, betitelt „Ungarisch", eine zweite freiere Uebersetzung beigefügt, und mit ausgezeichnetem Geschmack den Charakter dieser Nation auf die schlagendste Weise gezeichnet. Die Anschaffung dieses Werkes ist auch erleichtert, indem, wie im Original, jedes Heft einzeln zu bekommen ist. Die Ausstattung von Seiten der Verlagshandlung ist prachtvoll, und es dürfte deshalb als Festgabe sehr zu empfehlen sein.

Für Physharmonika und Pianoforte.

G. Lickl, Cypressen. 2tes Heft. Wien, Haslinger. 1 Fl. 30 Kr.

Das Heftchen enthält: Largo aus Beethoven's Sonate Op. 10. Nr. 3; Vision, Trio von G. Lickl; Adagio aus Beethoven's Sonate Op. 10. Nr. 1, und Arie von L. Spohr. Sämmtliche Piecen sind dem Charakter nach zweckmäßig arrangirt, und die Schwierigkeit ist ganz unbedeutend in der Physharmonika, mehr ist die Pianoforte-Partie bedacht.

Lieder und Gesänge.

A. Seiffert, Op. 1. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Amsterdam, Roothaam. 1 Fl. 20 Kr.

Diese Lieder, welche durchaus sehr einfach gehalten sind, geben Zeugniß von einem gründlichen Musikstudium; wenn auch die Gedankenneuheit nicht hervorstechend ist, so ist doch die Auffassung der Gedichte eine gute zu nennen, und es dürfte bei fortgesetztem Studium nicht fehlen, daß der Componist Besseres in dieser Gattung leistet.

J. C. Metzger, Op. 2. Sehnsucht. Gedicht von J. G. Teuber, für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung des Violoncells oder Horns. Wien, Haslinger. 20 Ngr.

Bei genauer Betrachtung des Gedichtes will es uns scheinen, als wenn die Melodie etwas zu matt wäre, um dem Drängen des Herzens hinlänglich Luft zu machen. Dann will

uns auch die häufige Verdoppelung des Leittons wie bei Tact 1 nicht gefallen, und es ist hier auch gar kein Grund vorhanden, warum dies geschieht. Im Ganzen genommen erkennen wir in diesem Op. 2 einen guten Kunstgeschmack; die Behandlung der Singstimme so wie der begleitenden Instrumente ist recht zweckmäßig bedacht.

J. Fr. Dupont, Op. 7. **Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Amsterdam, Roothaam.** 1 **Fl.**

Diese zwei Lieder athmen bei der Einfachheit eine Frische und Anmuth, welche nur lobenswerth genannt werden darf. Allen Freunden guter Lieder seien diese auf's Beste empfohlen.

Für Männerstimmen.

J. Otto, Fünf Lieder. Heft 1. Wanderlied, Ueberall Liebchen, von Gärtner, für vierstimm. Männerchor. Dresden, Bauer. 15 **Ngr.**

Die Gesangvereine erhalten hier wieder etwas Entsprechendes zur geselligen Unterhaltung.

K. A. Cracijvanger, Die menschliche Stimme. Gedicht von Körner, für vier Männerstimmen. Amsterdam, Roothaam. 70 **C.**

Dieses Gedicht, welches für ein Soloquartett nebst Chor bearbeitet ist, ist wenig geeignet, um den Anforderungen eines Männerchors zu genügen, weshalb auch die schönen Gedanken der Poesie dabei verlieren. Blicken wir, ganz abgesehen von den Worten, auf die Musik, so läßt sich keine besondere Schöpferkraft bemerken, und die ganze Behandlung des Soloquartetts mit dem Chor ist gewöhnlich.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

J. C. Keßler, Op. 48. **Nr. 1 u. 2.** Poèsies animées. Deux Nocturnes pour le Piano. **Wien, Mechetti.** à 10 **Ngr.**

Zwei sehr empfehlenswerthe Clavierstücke höherer Schwierigkeit. Musikalisch gehaltvoll zeichnen sich diese Compositionen zugleich durch eine vortreffliche technische Bearbeitung aus, die in ihren brillanten Stellen manch' schöne Nüance bietet, und nirgend, wie es häufig geschieht, eine todte mechanische Figurenmasse auf Kosten der Musik auf einander gehäuft finden läßt.

Th. Krause, Op. 40. Souvenir de Liebenstein. **Drei Lieder ohne Worte. Zweites Heft, für das Pfte. Minden, Fißmer.** 20 **Ngr.**

— —, Op. 43. Nocturne (Nr. 2) pour le Piano. **Ebend.** 15 **Ngr.**

Die Lieder ohne Worte, Op. 40, sind, ohne gerade einen Anspruch auf höheren Werth und Bedeutung zu haben, dennoch melodiös und geschmackvoll geschrieben; namentlich gilt dies von Nr. 1 und 3, welche letztere freilich beinahe schon zu lang und ermüdend wird. Weniger gelungen scheint uns Op. 43. Hier ist mehr Brillanz als Musikgehalt vorhanden, und ein trivialer technischer Aufwand erdrückt den ohnehin spärlichen melodischen und musikalischen Theil des Stückes.

Ch. Mayer, Op. 151. Fleur de Lys. Idylle pour le Piano. **Dresden, Bauer.** 15 **Ngr.**

Die Mayer'sche Muse beschenkt uns hier wieder mit einem sehr süßen Gedanken, welchen zur Begleitung in der linken Hand eine Figur beigegeben ist, die sich durch das ganze Stück durchzieht. Die Schwierigkeit ist nicht besonderes.

C. Hofmann, Op. 6. **Oesterreichische Melodie. Variationen für das Pianoforte. Wien, Haslinger.** 45 **Kr.**

Da die Variationen wohl weiter nichts anderes leisten sollen, als daß das vorhergegangene Thema mit einigen Floskeln wiederkehrt, so sind wir damit einverstanden. Sollte aber vielleicht eine höhere Idee darin aufzusuchen sein, so schweigen wir. Die Schwierigkeit beschränkt sich auf die allergewöhnlichsten Passagen im Pianospiel.

Tänze, Märsche.

C. L. Unrath, Steyrische Jodler für das Pianoforte. Stuttgart, Ebner. $7\frac{1}{2}$ **Ngr.**

L. Kubel, Trois Valses pour le Piano. **Stuttgart, Ebner.** 15 **Ngr.**

W. Fißmer, Op. 15. **Galopade für das Pianoforte. Minden, Fißmer.** $7\frac{1}{2}$ **Ngr.**

W. Kühner, Op. 134. **Amor-Polka für das Pianoforte. Stuttgart, Ebner.** 5 **Ngr.**

Ein tüchtiger Zuwachs für das tanzlustige musicirende Publikum. Leider können wir nicht sagen, daß auch nur eine dieser Novitäten besser und vorzüglicher sei als irgend einer der bekanntesten jener viel musicirten und beliebten Tänze, von denen viele diese neuen Producte noch an melodischer Frische und Originalität übertreffen.

Intelligenzblatt.

Bei **Bruno Hinze** in Leipzig ist soeben erschienen:

Geschichte der Musik

in Italien, Deutschland und Frankreich, von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. 22 Vorlesungen, gehalten in Leipzig im Jahre 1850.

Von

Franz Brendel.

35 Bogen gr. 8. geh. netto 2 Thlr.

Dieses Werk wird nicht nur für Musikfreunde von grossem Interesse, sondern eben sowohl für das gebildete Publikum überhaupt eine willkommene Erscheinung sein. Mit besonderer Berücksichtigung der Neuzeit, umfasst dasselbe die Geschichte der Musik von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart, und hat es sich insbesondere der Herr Verfasser zur Aufgabe gestellt, diesen Gegenstand, durchflochten mit kurzen Raisonnements, in so populärer Weise als es nur möglich war, darzustellen.

Kleine Original-Compositionen für Pianoforte

bei **Joh. André** in Offenbach a. M.

Abeelen, H. v. d., Le Coucou, gr. Valse pastorale. 12½ Sgr.
Blumenthal, J., Op. 21. Fleurs emblématiques. Nr. 2. La Pensée, 10 Sgr. Nr. 3. Rose blanche, 12½ Sgr.
Cramer, H., Op. 14. Le Désir, pensée rom. 9 Sgr.
———, Op. 16. Les Regrets, pensée sentim. 7½ Sgr.
Dussek, J. L., Op. 62. La Consolation, Andante. 10 Sgr.
Gayer, A., Am See-Ufer, Lied ohne Worte. 5 Sgr.
Gretscher, F., Op. 4. Polonaise brillante. 10 Sgr.
———, Op. 6. Mazurka. 12½ Sgr.
Horr, P., Op. 24. Les Adieux, Andantino. 5 Sgr.
Kuhe, W., Op. 28. Choeur de Chasse. 12½ Sgr.
———, Op. 29. La Rosée du Soir, Morceau élégant. 15 Sgr.
Lutz, W., Op. 5. Les Adieux, Romance. 7½ Sgr.
Quilling, J. F., Op. 11. Impromptu musical. 7½ Sgr.
Sachs, J., Op. 5. Chanson d'amour, Nocturne caractéristique. 10 Sgr.
Schäfer, H., Le Contentement, Andante. 7½ Sgr.
Wilhelm, C., Op. 5. Tremolo favori. 10 Sgr.

Bei **J. M. Heberle** in Cöln erschien soeben und ist durch alle Buch- und Kunst-Handlungen zu beziehen:

Messe „Or-sus a coup"

für 4 Singstimmen

von

Orlandus Lassus.

Nach der heutigen Schreibweise in Partitur gesetzt und mit erklärender Einleitung von **J. G. Ferrenberg,** Priester. Nebst Einlagen gleichzeitiger Meister. (Asola, Pange lingua; Vecchi, Benedictus; Arcadelt, Ave Maria.) XXII u. 27 Seiten gr. quer 4to. Preis geh. 22½ Sgr. In Parthieen billiger.

Im Verlage von **Joh. Urban Kern** in Breslau ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Echo.

Eine Lieder-Garbe für Gesang mit Begleitung des Pianoforte.

In 4 Lieferungen, jede à 3 Nummern. 1. Heft. Nr. 1—3. 4. Velinp. pro Heft à 15 Sgr.

Nr. 1. **Mazzucato, Alberto,** Der Lombarde an sein Kind. Gedicht von Ida von Düringsfeld.
Nr. 2. **Vogeler, Valeria,** Lass mich schweigen. Gedicht von Ida v. Düringsfeld.
Nr. 3. **Fischer, O.,** Vom Scheiden. Gedicht von Johannes Kern.

Vorliegendes mit Typendruck sehr elegant ausgestattetes Werk, das complet ein sehr gefälliges Album bilden wird, eignet sich als passendes Geschenk für Damen, und wird allen Denen willkommen sein, die ein schönes frisches Lied lieben.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. W. Westermann in New-York.

Fünfunddreißigster Band. № 16. Den 17. October 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Bekenntnisse.

Von L. K.

„Wesenlos, geistlos, nutzlos, langweilig, widerlich sind Antikritiken, weil die Kritiker in ihrem Eifer, den Schriftsteller nicht zu begreifen, sondern zu widerlegen, den Schein für das Wesen nehmen, ohne Kritik Sprachliches zum Sächlichen, Locales zum Universellen, Partikuläres zum Charakteristischen, Zeitliches zum Bleibenden, Relatives zum Unbedingten machen, nicht Zusammengehörendes verknüpfen, nothwendig Verbundenes aber trennen, kurz willkürlich Alles kunterbunt durch und unter einander werfen, und daher der Antikritik keine philosophische, sondern nur eine philologische Citatenthätigkeit überlassen. Oder vielmehr ihr die Nothwendigkeit auferlegen, die Kritiker erst das Lesen zu lehren, namentlich das Lesen von Schriften, die mit Geist geschrieben; denn die geistreiche Schreibart besteht unter Anderem darin, daß sie Geist auch in dem Leser voraussetzt, daß sie nicht Alles ausspricht, daß sie die Beziehungen, Bedingungen und Einschränkungen, unter welchen allein ein Satz gültig ist und gedacht wird, den Leser sich selbst sagen läßt. Wenn daher der Leser, sei es nun aus Stumpfsinn oder Tadelsucht, diese Auslassungen, diese leeren Zwischenräume nicht ausfüllt, wenn er den Autor nicht selbstthätig ergänzt, wenn er nur gegen, aber nicht für ihn Geist und Verstand hat, so ist es kein Wunder, daß die ohnedem wehr- und willenlose Schrift von der kritischen Willkür jämmerlich zu Grunde gerichtet wird."

So weit ein berühmter Philosoph der Gegenwart, den ich hier citirt, weil im Hinblick auf ältere und neuere literarische Erscheinungen ich ohngefähr das Nämliche zu sagen habe. Jeder, der sich berufen glaubt, mich und das, was ich vertrete, mit seiner Polemik zu beehren, mag sich selber aus dem obigen Citate entnehmen, was ihn eben im Besonderen angeht.

Als ich eine in der Hauptsache ziemlich geräuschlose Privatthätigkeit auf dem Gebiete der künstlerischen Production mit der lärmenden öffentlichen Kunstschriftstellerei vertauschte, — aus innerer Nothwendigkeit, nicht aus Eitelkeit, — war ich mit mir selbst vollkommen einig über Das, was ich zu vertreten oder zu bekämpfen habe, so wie über das Wie meines Verfahrens, d. h. über die Grundsätze, ohne deren Befolgung ich nicht durchzukommen hoffen durfte. Ich besaß Menschenkenntniß genug, um nämlich vorauszusehen, daß es an Polemik gegen mich nicht fehlen werde; unter jenen Grundsätzen aber war auch der: niemals den Schauplatz des literarischen Kampfes zu verwechseln. In diesem Satze ist enthalten: 1) daß ich Das, was ich in einer Zeitschrift von besonderem Charakter behaupte, nicht in einer Zeitschrift von an-

derem Charakter gegen Angriffe vertheidige; aber auch 2) daß ich Angriffe in anderen Blättern nicht auf das Gebiet der musikalischen Blätter herüberziehe. In letzterer Beziehung habe ich bereits Proben abgelegt: Hr. Carl Gollmick hat mich vor Jahresfrist in einem Frankfurter Blatte wegen meiner Wirksamkeit in der „Neuen Zeitschrift für Musik" angegriffen, ohne daß ich dieses Umstandes in diesen Blättern anders als ganz gelegentlich und nur im Vorbeigehen gedacht hätte. Es geschieht dies auch im Interesse der Leser, die einen literarischen Streit — in dem es in der Regel sich ja doch nur um Worte handelt — blos dann zu beurtheilen vermögen, wenn sie das Pro und Contra übersichtlich neben einander d. h. in ein und derselben Zeitschrift vor sich haben. Nur consequent und in dem nämlichen Interesse der Leser handle ich, wenn ich meinen Artikel über „Instrumentalmusik" in der „deutschen Monatsschrift von Kolatscheck" gegen die Beschuldigungen des Hrn. Dr. Krüger in seinem Artikel „Zeitsinniges" (Nr. 4 dies. Ztschr.) in diesem Blatte nicht vertheidige. — Ein anderer meiner Grundsätze war und ist nun aber: nie Etwas ruhig hinzunehmen, was geeignet sein könnte, meine Ab- und Ansichten vor der Oeffentlichkeit in falschem Lichte erscheinen zu lassen. In dem Artikel des Hrn. Dr. Krüger befinden sich jedoch sehr viele Behauptungen in diesem Falle, und da ich vor den Lesern dieser Blätter nicht besser und nicht schlechter erscheinen möchte, als ich wirklich bin, so erachte ich es für eine Pflicht gegen sie und mich selber, zunächst jene Behauptungen hier näher zu bezeichnen. Also:

1) Es ist nicht wahr, daß ich in diesem Blatte gesagt habe, „die Ideen der Beethoven'schen Symphonien seien so klar, daß sie nur ein Böotier nicht begriffe": — weder den Worten noch dem Sinne nach habe ich jemals eine solche Aeußerung gethan.

2) Es ist nicht wahr, daß ich in dem beregten Artikel der deutschen Monatsschrift von einer „socialen Musik" oder auch nur von einer socialen Kunst gesprochen, — folglich ist es auch nicht wahr, daß ich insbesondere die Symphonien Beethoven's von der sechsten an als „sociale Musik" bezeichnet habe.

3) Es ist nicht wahr, daß ich die C-Moll Symphonie von Beethoven bespöttelt habe.

4) Dagegen ist es wahr, daß ich die Harmonie „Product der Melodie" genannt, in der Vocalität namentlich „Melodie", in der Instrumentalität aber „Rhythmik" gefunden habe, wie man dies näher begründet in der Monatsschrift lesen kann.

5) Obschon ich nur eine „Religion der Humanität" anerkenne, so bin ich es doch nicht, der im Christenthume nur die „Kreuzigung des Fleisches" entdeckt hat, sondern meine Gegner sind es eben. Die „Liebe" der Christuslehre fällt mit meiner Religion zusammen, die sich nicht mit ihrer Christlichkeit bläht; diese Liebe hat aber nichts gemein mit der Religion meiner Gegner, die sich recht sehr auf ihre Christlichkeit steifen.

6) Was ich an Mozart's Musik hervorhebe (hinreißende Melodik u. s. w.), das erwähnt Hr. Dr. K. gar nicht; was ich jedoch durch Anführungszeichen („ ") als die ausgesprochene Ansicht Anderer bezeichne („hübsch gemacht"), das erwähnt er ganz allein, und zwar auf eine Weise, die jedem unkundigen Leser glauben lassen muß, der Ausdruck bezeichne meine alleinige Meinung.

7) Hr. Dr. K. spricht von Bach's Vocalien, von Händel's Messiasamen, von Mozart's Don Juan; ich dagegen habe nur gesprochen von der Instrumentalmusik Bach's, Haydn's, Mozart's und Beethoven's.

8) Hr. Dr. K. sticht aus meinem Artikel noch mehrere einzelne Worte auf, z. B. „Rechenexempel, kunterbunt, Musikprofessor" u. s. w. — Ueber Worte aus dem Zusammenhange gerissen streite ich nicht.

9) Dort und auf's Neue hier behaupte ich, daß nicht nur Bach häufig, sondern selbst Beethoven noch zuweilen reine „Augenmusik" geschrieben haben, d. h. Musik, die der Kunstunverständige gar nicht, der Kunstverständige aber nur dann hört, wenn er sie zugleich sieht.

10) Dort und auf's Neue hier behaupte ich endlich, daß aus einer Vergleichung der verschiedenen Gattungen (Clavier, Saitenchor, Orchester) der Tonwerke Beethoven's unter einander, so wie aus ihrer Vergleichung mit den Tonwerken seiner Vorgänger (Mozart, Haydn) sich ergiebt, daß die herrschende Melodie in der Beethoven'schen Symphonie vorzugsweise von dem rhythmischen Elemente, in dem Beethoven'schen Saitenquartett von dem harmonischen, in dem Beethoven'schen Clavierstück von dem virtuosen Elemente getragen werde, — welche Behauptung Hr. Dr. K. folgendermaßen wiedergiebt: „die Symphonie sei überwiegend rhythmischer, das Geigenquartett harmonischer, die Claviersonate virtuosischer Natur."

In vorstehenden zehn Punkten hat Alles Erwähnung gefunden, was Hr. Dr. K. in seinem Artikel mir persönlich entgegen gehalten. Jetzt habe ich noch von zwei Dingen zu sprechen: von meinem thatsächlichen Verhältniß zu Bach und von dem Charakter der deutschen Monatsschrift.

Zu meiner Erbauung spiele ich fast nur Compositionen Bach's und des späteren Beethoven's und zwar die Clavierwerke Bach's mit größerer Vorliebe als die Beethoven's, obwohl mir eine Beethoven'sche Symphonie in ihrer Originalgestalt natürlich lieber ist, als alle Claviermusik der Welt zusammen genom-

men. Damit verträgt sich vollkommen, was ich über Bach hier und da gesagt habe. Wem dies aber ein Räthsel erscheinen sollte, der muß sich schon die Mühe geben, seine Auflösung zu finden.

„Die deutsche Monatsschrift für Politik, Wissenschaft, Kunst und Leben" ist aber nicht nur für das größere Publikum, wie die Red. dies. Zeitschr. in ihrer Anmerkung zu dem Artikel des Hrn. Dr. K. erwähnte, sondern für einen ganz bestimmten Theil dieses Publikums vorhanden, oder vielmehr: sie wird nur von diesem Theile gehalten und gelesen. Ich habe die Ueberzeugung, daß meine Artikel für diese Zeitschrift von ihrem Leserkreis recht wohl verstanden werden; daß aber Hr. Dr. K. in vielen sehr wesentlichen Dingen mich sehr verkehrt verstanden hat (er wird zwar behaupten: ich drücke mich falsch aus, verstehe nicht zu schreiben und dergl. — nun, man kennt das schon!), ist mir neben Anderem auch ein Beweis mit dafür, daß er zu den Haltern und Lesern der Monatsschrift eigentlich gar nicht gehört, daß für ihn also mein Artikel gar nicht geschrieben war. Man kann diese meine Bemerkung auf eine sehr einseitige Auffassung des Wesens und der Bedeutung der Presse beziehen: ich gebe das unbedingt zu und bekenne mich zu dieser Einseitigkeit, verweise dafür aber auf die unversöhnlichen Gegensätze, die in der Gegenwart auf allen Gebieten des Lebens und der Wissenschaft sich gebildet haben. Wenn man bei jedem Artikel, den man für gewisse Leser schreibt, mit der Erschaffung der Welt beginnen soll und nicht eine bestimmte Anschauung vom Wesen der Dinge bei ihnen voraussetzen darf, — und dies blos deshalb, damit ein Anderer, der diese Anschauung nicht theilt, das Geschriebene nicht etwa von einer verkehrten Seite auffasse, so würde heutzutage gar nicht durchzukommen sein. Die bestimmte Anschauung aber, von der ich eben sprach, ist die Tendenz der Monatsschrift: ich empfehle Hrn. Dr. K., sämmtliche Hefte derselben mit Aufmerksamkeit zu lesen; er wird dann auch von selber finden, daß sein Standpunkt und das, was er von ihm aus für die Oeffentlichkeit schreibt, dort nicht acceptirt werden würde, daß es also auch Leute, viele Leute und sehr gescheidte Leute giebt, für die seine Ergüsse durchaus keinen Werth haben. Um so sonderbarer muß es dem Unbefangenen erscheinen, daß Hr. Dr. K. sich bei jeder irgend erheblichen Gelegenheit als Denjenigen gerirt, dessen Senf das Kraut erst fett machen muß. Als Freigedank's „Judenthum in der Musik" erschienen war, glaubte Hr. Dr. K. „die Schwachen vor Schaden bewahren" zu müssen: — man lasse doch einem Jeden, Starken oder Schwachen, aus dem, was er liest, sich herausnehmen, was ihm sein Herz als Wahrheit bezeichnet! — Nachdem der Redacteur dieser Zeitschrift sein Urtheil über Schumann's „Genoveva" ausgesprochen und ihm ein Ungenannter im „Eingesandt" entgegengetreten war, kam auch Hr. Dr. K. noch und orakelte: „Unrecht hat Brendel hier, Unrecht hat er dort, Unrecht hat auch der Leipziger Eingesandte in der und der Behauptung" (34ster Bd., Seite 144): — wer entscheidet denn, ob Hr. Dr. K. Recht oder Unrecht mit *seinen* Behauptungen hat? — Jetzt „hat die leere Eitelkeit gewisser Lehren ihnen zeitsinnige Anhänger erworben und diese eitle Jüngerschaft droht dem Gedeihen der Kunst verderblich zu werden", — Hr. Dr. K. muß also wieder einmal die Kunst vor Schaden bewahren: — ich komme darauf zurück, möchte aber schon hier fragen: wo gedeiht denn eigentlich die Kunst in dieser Zeit, — etwa auf der Seite des Hrn. Dr. K. oder auf der unsrigen? Auch muß ich bei dieser Gelegenheit auf die wirklich kuriose Erscheinung aufmerksam machen, daß ein Gelehrter die Kunst vor den Künstlern selber in Schutz nehmen zu müssen glaubt. — Wagner's neuere Opern sind noch nicht bis zu Hrn. Dr. K. gedrungen: über „Lohengrin" hält er sein Urtheil zurück. Die Musik aber des „Tannhäuser" (Clavierauszug und *Partitur*), aus dem ganz das Nämliche wie aus dem „Lohengrin" zu ersehen ist, existirt bereits seit nicht weniger als 6 Jahren im Druck, die Oper selbst ist in Dresden 4 Jahre lang (1845 — 48) nicht vom Repertoire gekommen und wird wie der „Lohengrin" in Weimar seit 2 Jahren fortwährend aufgeführt (Tannhäuser 12mal, Lohengrin 6mal). Bis nach Emden freilich werden diese Opern niemals dringen; wenn Hr. Dr. K. sich nicht aufmacht, sie zu suchen, so wird er sie schwerlich jemals finden. Wenn er diese Opern aber nicht kennt, dann muß er auch nicht mitsprechen, wenn von der Oper und von der Kunst der Gegenwart die Rede ist. Ueberhaupt begreife ich gar nicht, wie Hr. Dr. K. an den künstlerischen Bestrebungen der Gegenwart nur noch Antheil nehmen mag; wessen Anfang und Ende lautet: schreibt wie ihr wollt, aber Psalmen wie Eccard, Fugen wie Bach, Oratorien wie Händel, Symphonien wie Beethoven und Opern wie Mozart bringt ihr doch niemals zu Stande! — der muß sich zu Eccard, Bach Händel u. s. w. ins Grab legen: da wird ihm am wohlsten sein. Mit leidenschaftlichen Deklamationen gegen die Gegenwart, mit dunkeln Anspielungen auf eine entfernte, weit entfernte schönere Zukunft der Kunst, mit priesterlichen Sentenzen, wie: „es ist gar nichts gewiß in der Welt als der einige Gott und sein ewiges Wort", oder: „die Demuth ist die Mutter aller wahrhaftigen Erkenntniß; absolut ist nichts als die ewige Liebe und Wahrheit Gottes" u. s. w. wird doch wahrhaftig auch nichts „gefördert". Es liegen vor mir sämmtliche Artikel des Hrn. Dr. K. aus den letzten

beiden Jahren: ich suche vergeblich in ihnen nach einer einzigen fruchtbaren Idee und finde nichts, als die meist leidenschaftlichen Ergießungen eines edlen und warm empfindenden Herzens. Aber diese Unfruchtbarkeit ist nur die ganz natürliche Folge des Standpunktes, den Hr. Dr. K. einnimmt, und da ich nie über Worte streite, sondern in literarischen Kämpfen grundsätzlich mich stets damit begnüge, den Standpunkt der Streitenden so gut als möglich zu bezeichnen, um dann dem Leser selber die Wahl zu überlassen, auf welche Seite er treten will, so werde ich auch diesmal nicht verabsäumen dürfen, auf die große Verschiedenheit der Standpunkte hinzuweisen, auf denen wir — er und ich nämlich — stehen.

(Schluß folgt.)

„Beethoven's Studien",

eine Mystification, oder, quod idem, ein untergeschobenes Werk.

Mitgetheilt von A. Schindler.

Wenngleich dieses Werk eine außerordentliche Verbreitung gefunden, wozu meist der zweideutige Titel verholfen hat, und wenngleich die sachverständigen und unparteiischen Beurtheiler Deutschlands und Frankreichs dasselbe seinem Wesen nach als eine verlegerische Spekulation erkannt und nach Recht und Gerechtigkeit verurtheilt haben, ohne den raschen „Verschleiß" hindern zu können; so ist doch weder die Kritik noch das musikalische Publikum bis heute über des Pudels eigentlichen Kern aufgeklärt worden. Im Folgenden soll dies geschehen. Ohne von einem musikalischen Dämon inspirirt zu sein, glaube ich dennoch den rechten Schlüssel in Händen zu haben, um die Lösung dieses Knotens, mit dessen Schürzung einstens drei Männer von Gewicht sich befaßt, unternehmen zu können. Die nun erlebte Freude, dieses Werk in einer neuen Auflage für deutsche, englische und amerikanische Irokesen, als großes Bedürfniß für diese Völkerschaften, aus einer Hamburger Officin hervorgehen zu sehen, schüttelt mich Trägen unsanft auf, post tot discrimina rerum, nach so viel gewonnenen Goldes des Wiener und auch des Pariser Verlegers*) jetzt erst zu veröffentlichen, was ich ziemlich umständliches darüber zu wissen glaube. Wohl komme ich spät, aber nicht zu spät. Für die Kunstgeschichte, die diesen Gegenstand einstens vor ihr Forum ziehen wird, kommt die Mittheilung des Sachverhalts noch zu rechter Zeit.

Vorab sei mir gestattet, auf die Stelle S. 269 meines Buches über Beethoven hinzuweisen, die lautet: „Es ist Thatsache, daß Beethoven niemals einen rein wissenschaftlichen Gegenstand weder über seine Kunst, noch über einen andern Zweig bearbeitet hat" u. s. w. — Und nun, geneigter Leser, folge meiner Erzählung; kein Wort zu viel, keins zu wenig, nur soviel ich gerade verantworten kann.

Ungefähr zwei, drei Wochen vor Beethoven's Hinscheiden gab's Veranlassung eins seiner Werke aufzusuchen, das unter dem im Nebenzimmer unordentlich durch einander liegenden Haufen von Musikalien sich befinden sollte. Nachdem Beethoven's Bruder vergeblich darnach gesucht hatte, machte ich mich daran. Bei diesem staubigen Geschäfte fiel mir ein, aus wenigen Bogen bestehendes, von fremder Hand gut geschriebenes Heft in die Augen, das, näher besehen, ausgearbeitete Sätze aus verschiedenen Abschnitten der contrapunktischen Theile enthalten hat. Damit an's Krankenbett tretend und fragend, was das sei, gab Beethoven zur Antwort: „Ah, Beispiele von Albrechtsberger, die er für seinen Schüler ausgearbeitet hat". — Er behielt das Heft mehrere Tage in seiner Nähe, blätterte zuweilen darin, erinnerte sich auch in schnurrigen Glossen jener längst vergangenen Zeit, da er sich mit ähnlichen Arbeiten beschäftigt hat. Alsbald aber war es aus dem Krankenzimmer verschwunden und kam mir nicht wieder in den Sinn, als da ich bei der Licitation der Beethoven'schen Effecten und Musikalien das Vergnügen hatte, es in die Hände des Hrn. Tobias Haslinger übergehen zu sehen. Im Inventarium war es auf einige Kreuzer taxirt, und Haslinger erhielt es im buchstäblichen Sinne des Wortes als Knochenzuwage.

Gegen Ende des Jahres 1831 bekam der Musikverleger Diabelli Wind von einem in der Haslinger'schen Officin bald zu erscheinenden wissenschaftlichen Werke aus Beethoven's Feder. Von ihm darüber befragt, konnte ich mit Zuversicht erwidern, daß Beethoven nichts dergleichen je geschrieben hat. Er pflegte seinen Freunden aus nichts ein Geheimniß zu machen, lag die Arbeit fertig da; nur so lange ein Werk unter der Feder war, mochte er nicht gerne darüber sprechen. Im Gespräche mit Diabelli über dieses punctum quastionis fiel mir jenes albrechtsberger'sche Heft ein, dessen flüchtige Bekanntschaft, täuscht mich mein Gedächtniß nicht, er ebenfalls bei der Versteigerung des Beethoven'schen Nachlasses gemacht hatte. Jedoch war es fern von mir auf den kühnen Gedanken zu verfallen, es lasse sich aus dieser Knochenzuwage eine Panacea brauen, und Beethoven als deren Erfinder ausgeben.

„Beethoven's Studien" von Ignanz Ritter von Seyfried bearbeitet, von Tob. Haslinger verlegt, und

---

*) Hr. Moritz Schlesinger rühmte sich an 20,000 Exemplare von diesem Buche verkauft zu haben.

von Hrn. C. J. F. Castelli überschwänglich gelobt, kamen mir bald nach dem Erscheinen zu Gesicht, und, siehe da! ich erkannte ohne große Anstrengung theilweise den Inhalt jenes albrechtsberger'schen Heftes. Zunächst schien es rathsam nur einigen Musikern in Wien und andern Orten Kunde von meiner Entdeckung zu geben. Aber auch dem Tob. Haslinger machte ich zu wissen, wie angenehm überrascht ich beim Anblick dieses alten Bekannten gewesen, und ermangelte nicht, ihm zu seinem Wagniß zu gratuliren.

Dieser ersten Ueberraschung folgte indeß sehr bald eine zweite. Wiener und andere Blätter machten einen gewaltigen Lärm über „ein zollhohes Köpfchen", von Kriehuber lythographirt, von Haslinger edirt, das als das ähnlichste Bildniß Beethoven's ausgerufen wurde. Da mir nur zu gut bekannt war, daß genannter Lythograph dem Kopfe unseres Beethoven niemals auch nur eine Minute zu künstlerischer Betrachtung gegenüber gestanden, so konnte ich nicht länger mehr an mich halten, gegen solche auf Kosten des Publikums und der Wahrhaftigkeit sich mästende Industrie laut hervorzutreten. Dies geschah in Nr. 8 der Leipz. Musikal. Zeitung 1835. In der Erwartung jedoch, Hr. Haslinger, oder einer seiner ehrenwerthen Handlanger werde dadurch zu einer öffentlichen Entgegnung bewogen werden, ward ich leider getäuscht. Man fand räthlich zu einem andern Manövre Zuflucht zu nehmen, den gefährlichen „Schreier zum Schweigen zu bringen. Herausgeber, Bearbeiter und ehemals „wohlbestallte" Lobredner dieser Wiener Verlagshandlung, der Dichter Castelli, beehrten mich jeder in besonderer Ansprache, alle drei aber auf einem Briefbogen, mit diplomatischen Noten. Diese Trias harmonica forderte mich darin auf, vor allem den Passus in gedachter Nummer der Leipz. Musikal. Zeitung: „Hr. Haslinger wolle es mir nicht verargen, wenn ich mich in dieser Sache ebenso als ungläubigen Thomas insinuire, wie im Punkte der von ihm herausgegebenen Beethoven's Studien und der vertrauten Freundschaft mit Beethoven" zu widerrufen. Hr. Haslinger drohte im Unterlassungsfalle Briefe von Beethoven zu veröffentlichen, die mich „brandmarken" werden. Der Ritter von Seyfried ersuchte mich bei seiner mir immerhin bewiesenen Freundschaft den „Ausfall" auf die Authenticität der Studien Beethoven's zu widerrufen. Der annoch lebende Dichter Castelli endlich, als Prosaiker ein Zögling der Wiener Fiakerakademie, beliebte eine Allocution im Jargon dieser hohen Schule an mich zu richten. Unter andern nannte er mich auch „eine Pygmar, die sich an den großen Beethoven hinauf gerankt hat, und nun ein gemeinnütziges Unternehmen stören will." Schlußrefrain, wie beide vorigen: „Widerrufen Sie sogleich, oder Sie werden es bereuen".

Todesangst mit intermittirenden Gewissensscrupeln überfiel mich armen Sünder, nachdem ich diese echten Wiener „Schreckenberger" vor mir liegen hatte. Ich vermochte diesen Wagehälsen nichts anders zu entgegnen, als: „Wenn Sie sich vor mir bekannten Männern mit Beethoven's eigenhändigen Schriftzügen ausweisen, und diese Männer der Authenticität des Manuscripts zu Beethoven's Studien öffentlich bekräftigen, so will ich keinen Augenblick anstehen zu widerrufen. So lange diese Bedingung nicht erfüllt wird, halte und erkläre ich dieses Werk für ein untergeschobenes, daran Beethoven nicht den geringsten Theil hat."

Vergebens harrete ich auf Erfüllung dieser Bedingung, vergebens suchte ich nach Erwähnung dieses crimen laesae in Haslinger's Anzeiger, von Castelli redigirt. Alles stille im Bau der Füchse! — Einige Jahre nachher wagte ich bei Veröffentlichung eines Aufsatzes in der Wiener Theaterzeitung in Betreff mehrgedachter Studien vor dem Laden obiger Verlagshandlung auf den Strauch zu schlagen, aber auch vergeblich; der „Hauptfuchs" (um Beethoven's gewohnten Terminus zu gebrauchen) der darunter seinen starkbefestigten Bau hatte, machte mir nicht das Vergnügen sich blicken und in freier Luft bekomplimentiren zu lassen.

Ich schließe diese Erzählung mit dem Versprechen, daß, wenn seitens der mehr genannten Verlagshandlung obige Bedingung zum Widerruf jetzt noch erfüllt wird, ich ungesäumt zum Kreuz kriechen (obwohl mir das Kriechen nach zwanzigjähriger Entfernung aus Oestreich verdammt sauer werden würde) und reuevoll widerrufen, auch betheuern werde, kein gemeinnütziges Unternehmen — auch das des Hamburger Hr. Schuberth nicht — mehr stören zu wollen. Ward ich recht berichtet, so hat die diese Zeilen schreibende Pygmä doch ein derlei gemeinnütziges Unternehmen jener Trias harmonica wirklich im Beginne zerstört. Was nicht eine Pygmä — von Castelli's Größe — für Wunder zu thun im Stande ist! Sapienti sat! —

Entgegnung auf die in Nr. 24 der Grenzboten erschienene Beurtheilung Richard Wagner's.

(Schluß.)

Nachdem Sie S. 405 „das Uebermaaß (als solches erscheint es freilich am begrenzten Horizonte des

Grenzboten) der Ansprüche Wagner's zurückgewiesen" zu haben glauben, gehen Sie auf die „Berechtigung" derselben, in die Detailkritik seiner praktischen Werke ein. Sie entwickeln zuerst Ihre Ansicht von der Nothwendigkeit seiner Opernreform, wobei Sie auch so condeszendent sind, den Wagner'schen Dichtungen eine größere Bedeutung einzuräumen, als dem civilisirten nonsens unserer modernen Schikaneder. Ueberhaupt dringt sich bei uns bei Lesung Ihres Artikels häufig die Bemerkung auf, daß das Lob, zu welchem Sie Sich betreffs Wagner genöthigt sehen, so jüdisch beschnitten und in so möglichst nichtssagenden Ausdrücken gewährt wird, daß der bereits erwähnte Zweifel dadurch neue Nahrung gewinnt. Dergleichen Ausdrücke sind: „nicht gemeine Begabung"; „eine gewisse Vollendung"; „eine gewisse künstlerische Befriedigung"; „wir begegnen von Zeit zu Zeit musikalischen Gedanken, die alle Merkmale eines edleren Styles an sich tragen"; u. s. w.

Wir kehren von dieser Abschweifung zu den eigenen Ansichten des Hrn. R. über die Aufgabe der modernen Oper zurück. Mit Ihrer These: „Meyerbeer's Richtung sei dem Wege Gluck's ganz entgegengesetzt" stimmen wir nun zwar vollkommen überein; Ihre Behauptung jedoch „Gluck's Richtung sei die Herabdrückung alles Individuellen und Auflösung der Mannichfaltigkeit der Handlung in eine einfache, streng gehaltene Nothwendigkeit", trifft nur die Opernlibretto's, deren sich Gluck bediente, aber nicht seine Musik selbst. Die antiken Stoffe, welche zu Gluck's Zeiten modisch oder an der Tagesordnung waren, stehen mit den von Gluck in der Widmungsepistel der Alceste ausgesprochenen charakteristischen Grundsätzen desselben in keinerlei Beziehung. — Von der Meyerbeer'schen Richtung äußern Sie Folgendes: „Die Romantik, die sich im „Robert" zu einem widerlichen Gemisch aus allen möglichen Ingredienzen gestaltet hat, welche nur irgend den lüsternen Geschmack eines blasirten Publikums anregen, hat sich in den „Hugenotten" und dem „Propheten" wenigstens in der Intention zu einer wirklichen Tendenz abgeklärt", nämlich zu der Tendenz „die Individualisirung der Situationen und der Charaktere auf die Spitze zu treiben". Sie sprechen von einer „wenigstens in der Intention (also doch nicht in der Ausführung, dem Resultate?) abgeklärten Tendenz"; der Prophet ist zwar unserer Meinung nach sehr geeignet, manches Urtheil im Publikum abzuklären, von Tendenz ist aber bei Meyerbeer gar nicht die Rede; Meyerbeer arbeitet auf den äußeren Effect und wählt sich allein in dieser Intention seine Stoffe. Daß er sich zu romantischen Stoffen wendet, liegt eben so sehr an dem Eclectizismus seiner Musik, als an dem Umstand, daß die Romantik seit zwanzig Jahren ebenso in der Weltstadt Mode geworden ist, wie es früher die classischen Stoffe waren, die überdies mit der Meyer-beer'schen Musik unverträglich sind. Wir sind in dieser Beziehung durchaus nicht begierig auf seine „Oresteia". Ihre Definition des Classischen und Romantischen ist übrigens sehr trivial, zwar aber neu ist es, wie „die Individualisirung der Situationen zugleich mit der der Charaktere auf die Spitze zu treiben" sein soll, da doch nur das Eine von Beiden möglich ist. Wir möchten Sie ferner ersuchen, uns die „Charaktere" im Propheten zu weisen; wir sehen deren keine und der des Helden selbst scheint uns hauptsächlich nur durch seine vollkommene Anwesenheit zu glänzen. Sie finden, „daß sich die romantische Tendenz Meyerbeer's in seinen späteren Opern „abgeklärt" habe, eine sonderbare Bezeichnung des Uebergangs zur historischen Oper, als welchen Sie doch (S. 408) diese Fortentwicklung fassen, und Sie meinen, daß die „Schlittschuhballette" und dergleichen fremdartige Aeußerlichkeiten, um uns euphemistisch auszudrücken, „dem Wesen einer Kunstform durchaus widersprechen". Welche geringe Meinung hegen Sie von dem Spekulationsgeiste des Schöpfers der modernen Pfiffigkeitsoper! Er sollte durch die Aufnahme des Widersprechenden sich selbst in's Licht treten? Nein. Die Tendenz eines Künstlers liegt in dem, was seinen Werken gemeinsam Hervorstechendes, Charakteristisches eigen ist. „Die Erregung des lüsternen Geschmackes eines blasirten Publikums", wie Sie so treffend bei „Robert" bemerkten, giebt sich, aber auch in Hugenotten und Prophet" so unzweideutig kund, daß wir hierin vielmehr die eigentliche wahre Tendenz Meyerbeer's, gäbe es dergleichen, erkennen müssen, eine Tendenz, die musikalisch seiner Vermengung des Spontinischen (des modernisirten Gluck'schen) Styles und des Rossinischen vollkommen entspricht, eine Vermengung, die Spontini's und Rossini's Widerwillen gleichmäßig erregte.

Wagner hat aber die ganz entgegengesetzte Richtung eingeschlagen, nachdem er sein Erstlingswerk, den so großartig fehlerhaften Rienzi, der auf Vorwürfe, wie man sie Schiller's Räubern macht, ein Recht besitzt, offenkundig desavouirt; Dichtung und Musik bekunden es schlagend. Statt corrumpirter, mit moderner, greller Intrigue versetzter Historie, giebt er uns volksthümlich poetische Mythen, deren edle Gestalten nicht in anachronistisch modernem Geiste handelnd auftreten, sondern in einem Geiste, wie ihn unsere ausgebildete moderne Weltanschauung, durch den Mund des Dichters, dieses nicht blos vorwärts, sondern auch in die Vergangenheit schauenden vates, als den Geist der Zeit, die diesen Mythen zum äußerlichen Rahmen

dient, plastisch verdichtend begriffen hat. Statt jüdisch cosmopolitischer raffinirter Luxusmusik, giebt er uns eine einheitliche in einem reinen, freilich nicht bornirt nationalem Style ausgeführte Tondichtung, welche den einzig vernünftigen, naturgemäßen, d. h. nicht egoistisch in sich selbst schwelgenden Beruf der dramatischen Musik „den künstlerischen Ausdruck in einem dem bloßen Worte nicht mehr erreichbaren Grade zu potenziren“, auf das Befriedigendste erfüllt.

So scheinen Sie, Hr. N. die Richtung Wagner's allerdings nicht verstanden zu haben. Die Parteigänger W.'s sind sich jedoch dieses seines Gegensatzes zu Meyerbeer so ernstbewußt, daß sie es „in dieser Entschiedenheit“ auch für ihre „Pflicht“ halten, ihre Propaganda mittels Anknüpfung an das Bestehende (Meyerbeer), was soviel sagen will, als mittels Negation desselben, zu betreiben. Mit Ihrer oberflächlichen Anschauung der Dinge sehen Sie allerdings nur, daß Beide sich „derselben künstlerischen Mittel“ bedienen. Ob aber der Zweck der gleiche, ist Ihnen gleich; das „si duo faciunt idem, non est idem“, fällt Ihnen nicht ein. Die Forderung Beider an Architektur und Malerei, die Anwendung von Vocal- und Instrumentalmassen, der Gebrauch der Baßclarinette, des englischen Horns, überhaupt des ventilisirten Orchesters, und aller neuen technischen Errungenschaften, gleichviel in welcher Absicht, erscheint Ihnen verwerflich, oder doch überflüssig. Denn Sie glauben, das alte Orchester Beethoven's müsse uns auch heute noch genügen; je nun, das ist eine individuelle Ansicht, die uns vorkömmt, wie die eines Haller vom Staate und eines Hugo vom Rechte, deren Richtigkeit die nächste Zukunft aber schwerlich bewahrheiten dürfte.

Uebrigens bedienen sich Wagner und Meyerbeer nicht einmal der nämlichen äußerlichen Effectmittel. Ein Beispiel. Die Anwendung des zweiten Orchesters auf der Bühne im Krönungsaufzug des Propheten ist lediglich zur Verstärkung des Lärms da; die mannichfaltigen charakteristischen Trompetenfanfaren der einzelnen successiv aufmarschirenden Heereshaufen im dritten Acte des „Lohengrin“, während das Orchester in der fortgesetzten gestoßenen Triolenfigur die Weiterbewegung wiedergiebt, ist durch die Situation herbeigeführt und sinnvoll. Eben so verhält es sich mit der Wiederholung gewisser charakteristischer Motive in der Oper. Der Choral der Hugenotten, der Gesang der Anabaptisten ist ein sehr äußerlicher Kitt der dramatischen Einheit; diese Motive haben rein pragmatische Bedeutung, sie erscheinen bei dem zufälligen Auftreten der Personen, an die sie verknüpft sind. Dagegen sind die charakteristischen Motive, (Sie geben S. 418 selbst zu, daß Meyerbeer sich mit nur einem derartigen Motiv begnüge) in den Wagner'schen Opern von tieferer Bedeutung und finden eine ganz andere Verwendung. Sie dienen sehr häufig zur Ergänzung des Wortes, das begleitende Orchester nimmt sie während des Gesanges auf, um einen im Hintergrund der Seele des Handelnden selbst verborgenen Gedanken zu enthüllen um die durch die Situationen hervorgerufenen Mischgefühle der Personen genauer auszumalen, wie sie sich in den Beziehungen auch bereits bekannte oder geahnte Vorgänge gestalten. Man vergleiche hierüber Liszt's Analyse des Lohengrin in der Illustrirten Zeitung. Das mag dem Herrn Grenzboten „überschwänglich“ (S. 419) erscheinen; dann wird er aber die dramatische Musik überhaupt verwerfen oder auf eine Reihenfolge von Trink- Kriegs- und Liebesliedern oder ähnlichen einfachen lyrischen Stücken reduziren müssen. Wir glauben jedoch, daß es nicht allein lange Ohren giebt und sehen daher auch nicht ein, warum die Leute von schwachem „Gedächtniß“ (S. 419 Z. 15) und schwacher Fassungsgabe spezielle Berücksichtigung seitens der dramatischen Tonsetzer verdienen sollten.

Das Gesagte möge genügen; wir stecken Weitschweifigkeit ein Ziel und beschließen unsere allerdings bei weitem nicht erschöpfte Aufgabe mit ein paar Einzelbemerkungen über die Detailkritik des Grenzbotenreferenten.

Den Rienzi geben wir Ihnen der geringeren Wichtigkeit wegen Preis. Ihre Beurtheilung des fliegenden Holländers zeigt von einem gründlicheren Studium und Verständniß als die der späteren Werke. Nur möchten wir fragen, worin die „Frivolität“ in der Zeichnung des Erik bestehe und welchen Stellen man „den Schweiß und die Mühe der Erzeugung“ ansehe.

Gegen die Parallele der Titelperson mit einem „Vampyr“ und einem „Bertram“ diesen zwei Spukgestalten, die erstere von widerlich-unheimlicher, die zweite von abstoßend-lächerlicher Natur und beide unvermögend, eine menschliche Sympathie zu erregen, was der fliegende Holländer nie ermangeln kann, müssen wir vor Allem protestiren.

Im Tannhäuser haben Sie trotz des „wohlthuenden Gefühls“, das Sie „zum ersten Male“ bei Anhören Wagner'scher Musik beschlichen hat, weit weniger Fassungskraft dokumentirt. Es befremdet Sie, daß hier Wagner „trotz seiner Abneigung gegen den christlichen Spiritualismus doch zu seinen Gunsten den Kampf mit der heidnischen Welt entschieden habe“. „Göthe habe in seiner Walpurgisnacht mehr Muth gezeigt“. Welch monströser Vergleich eines musikalischen Dramas mit einer Ballade, die nach Göthe's eignem Ausspruch in einem Briefe an Mendelssohn

vom 9ten September 1831 „hochsymbolisch intentionirt" ist! Jede modern=tendenziöse Umgestaltung der Sage vom Tannhäuser wäre eine Verunstaltung, würde den Tannhäuser zu etwas Anderem machen, als er ist und sein soll. Tannhäuser geht im Conflict mit der christlichen Welt unter und der Sieg der christlichen (übrigens antipäbstlichen) Weltanschauung, durch den ganzen Mythus bedingt, muß in der Erlösung am Schlusse die Versöhnung geben, der es nach dem Unheil, das sie gestiftet, bedarf. Ein ähnlicher Conflict müßte natürlich heutzutage einen antichristlichen Ausgang nehmen, sofern derselbe befriedigend wirken sollte. Das Christliche und Reinmenschliche aber sind im „Tannhäuser" identisch und das Reinmenschliche zeigt sich gerade in dem Ueberdruß des Tannhäuser an der über= oder unmenschlichen Glückseligkeit des Venusberges recht eclatant. Wagner's Bearbeitung der Sage (die Identifizirung des Tannhäuser mit Heinrich von Ofterdingen) ist neu und hat mit „Eichendorf, Tieck und Heine" — wir wollen noch Hoffmann, Novalis und Fouque dazu nehmen, nichts gemein. Diese Reminiszenzenjagd war unglücklich. Verwunderlich ist uns Ihr Urtheil über den dritten Act des Tannhäuser, in welchem „die Kraft des Buches und der Musik gleichmäßig sinken soll" während gerade dieser, trotz der Abwesenheit aller äußeren Hülfsmittel in Dresden sowohl als in Weimar, die erschütterndste Wirkung hervorgebracht hat. Den neuen, verbesserten Schluß scheinen Sie nicht zu kennen; es wäre besser gewesen sich vor Ihrer Diatribe über Ihren Gegenstand genau zu unterrichten.

Den Lohengrin hat Hr. N. noch weniger verstanden als den Tannhäuser; nur die musikalische Factur betreffend giebt er ihm ganz richtig einen Vorzug vor dem letzteren. Sonst hat die überaus geistvolle, in der musikalischen Literatur durch ihre Neuheit epochemachende Analyse Liszt's in der Illustrirten Zeitung, welche wir dem Leser dieser Zeilen nicht dringend genug anempfehlen können, nichts bei ihm gefruchtet. Die Partitur ist noch nicht in der Oeffentlichkeit, und es würde in das Unendliche führen, über ein noch gänzlich Unbekanntes hier eine weitläufige Diskussion zu eröffnen. Es bleibe daher dieser Gegenstand einem günstigeren Momente vorbehalten.

Unserer Meinung nach bestände jedoch für eine Kritik, die es redlich meint und es sich zur Aufgabe macht, den hervorragenden künstlerischen und literarischen Erscheinungen der Gegenwart zur Anerkennung zu verhelfen, auch die Verpflichtung, zwischen den Prinzipien zu unterscheiden, und demnach Werken, die so edle, echt künstlerische Tendenz bekunden, wie die der neu eingeschlagenen Richtung Wagner's, nicht blos neben den Produkten der modernen Industrieritter vom Geist e eine sichtlich ungern gezollte Berücktigung zu widmen. Wir nennen das unsittlich. —

B w.

Aus Königsberg.

Glück auf! zur nächsten Saison! Sie beginnt bei uns ziemlich günstig, indem für unsere Oper bereits tüchtige Kräfte beisammen, und für die Concertunternehmungen ebenfalls schon die besten Bürgschaften da sind.

Für das Orchester sind einige neue Geiger angestellt, von denen erst die Zukunft zeigen wird, was wir an ihnen haben. Das Opernpersonal ist zur Hälfte neu geworden. Hr. Berger (Heldentenor, abnehmend, aber doch noch ziemlich tüchtig) bleibt; eben so Hr. Heinrich (Schmacht=Tenor, schöne Stimme, wenig Bildung), und Frau Jagels-Roth (schmeidige Coloratursängerin, hübsche, nicht volle, einfarbige Stimme). Auch Frl. Tipkà (seelenlose Geläufigkeit) behalten wir. Neu ist Frl. Marx, die frühere Berliner Coloratursängerin; sie ist für unsere Oper eine ausgezeichnete Errungenschaft, und das Gesammtpublikum wie die Musiker sind einstimmig für sie. An Hrn. Thelen haben wir einen Baßsänger, dessen Stimme Mauern umwirft, dessen Gesang aber noch ganz roh ist. Frl. Treu ist eine neue Altistin, die als Romeo debütirte, und bei uns bleibt. Frl. Raffter-Angelini ist unsere dritte „erste" Sängerin, eine Engländerin, die sehr hübsch aussieht, aber gesanglich noch im Entwicklungsprozesse begriffen ist. Prozesse taugen nichts, wenn man aber ihr nahes Ende vor Augen sieht, kann man's aushalten, und so ist's bei Frl. Raffter, deren Stimme zwar hübsch, aber noch etwas spröde, deren Coloratur noch nicht glatt ist, die aber so fleißig übt, daß ihr gute Fortschritte zu prophezeihen sind. Sie singt recht hübsch englische Lieder, und das Publikum protegirt sie sehr. Hr. Kaschke ist ein neuer Bariton mit wenig, aber angenehmer Stimme; er singt ziemlich manierlich, und spielt auch mit Anstand, nur zweifle ich, daß er für unser großes Theater ausreicht. Hr. Hassel ist unser Opernregisseur, und als solcher recht tüchtig; gewisse Conversationspartien giebt er noch trefflich, paßt überhaupt in jedes Rollenfach, denn seine Routine, Laune und Leichtigkeit sind so groß wie seine Beliebtheit. Unser Chor enthält tüchtige Bässe und einige gute Soprane, außerdem mangelt ihm aber noch die Tournüre und Einheit bei schwierigen Aufgaben sehr. Unser Musikdirector ist Sobolewski, tüchtig

in seinem Amte; als Componist kennen Sie ihn bereits.

Der junge, neun-jährige Adolf Groß, ein sehr tüchtiger Geiger, eröffnete unsere Concertsaison. Der Knabe spielt auf einem Violinchen so groß wie ein Pfefferkuchen in vollen, klangreichen Tönen nicht unbedeutende Schwierigkeiten solide, rein, sicher. Das sagt viel, ist aber wahr, wie Sie selbst erfahren werden, denn Adolf kommt nach Leipzig.

Der Tonkünstlerverein wird Symphonie-Concerte geben, die HH. Schuster (Geige) und Hünerfürst (Violoncell) werden Kammermusik-Soiréen veranstalten. Nächstens kommt Auber's „Haidé" und Gretri's „Blaubart" zur Aufführung. Die Kunst lebt also bei uns, wie Sie sehen!

Anfangs October 1851. Louis Köhler.

Leipziger Musikleben.

Zweites Abonnementconcert am 12ten October.

Eröffnet wurde dasselbe durch Gade's Symphonie Nr. 4, B-Dur, die wir vorigen Winter zum ersten Male hörten. Daß dieselbe sich an Bedeutung, an Originalität nicht mit den früheren Werken des Componisten messen kann, wurde schon damals ausgesprochen. Hervorstechend ist das Scherzo, welches dies Mal da capo verlangt wurde. Der erste Satz enthält manchen feinen Zug, am schwächsten erscheint der letzte, der in leerer Aeußerlichkeit untergeht. Frl. C. Mayer sang die Romanze aus Tell und die große Scene und Arie aus Freischütz. Der natürliche, einfach-wahre Vortrag des Frl. Mayer ist stets wohlthuend, und die Stimme besitzt noch gegenwärtig fast ganz die Frische; so wurde die Sängerin auch dies Mal mit reichem Beifall belohnt. Die beiden Schwestern Sophie und Isabella Dulcken aus London*) producirten sich in diesem Concert, die erstere auf dem Pianoforte (Es-Dur Concert von Beethoven und Phantasie über Böhmische Lieder von Schulhoff), die letztere auf der Concertina, einem der gewöhnlichen sogenannten Zugharmonika sehr ähnlichem Instrument. Beide Schwestern zeigten Talent und verdienen jedenfalls Aufmunterung, ohne daß ich jedoch im Stande bin, ihnen zur Zeit ein größeres Lob zu spenden. Der Vortrag auf der Concertina war ganz gut, recht nett, das Instrument aber gehört nicht in diese Concerte; die ältere Schwester zeigte sich ihrer Aufgabe bei dem Beethoven'schen Concert nicht gewachsen. Es fehlte ihr an physischer Kraft, sie schwankte im Tact, ließ jedwedes höhere Verständniß vermissen. Besser war der Vortrag des Salonstückes, obschon auch hier der Vortrag gemacht erschien, ohne zündende Momente. Zu einem solchen Falle müssen wir wenigstens durch vollendete Technik, Feinheit des Vortrags u. s. f. entschädigt werden. Dies aber geschah hier nicht. — Ich hatte Gelegenheit in dem heutigen Concert lebhaft an das zu denken, was ich in der vorigen Nummer dies. Bl. im Allgemeinen besprach. Die classischen Pianoforteconcerte sind so ausgezeichnet gehört, daß jede nachfolgende, auch tüchtige Leistung einen schweren Stand hat, geschweige eine mangelhafte, wie die eben besprochene. Salonstücke allein aber will das Publikum auch nicht. Besser also in der That, das Pianofortespiel eine Zeit lang ganz ruhen zu lassen, sobald es noch nicht an der Zeit sein sollte, eine Reform des Concertwesens von Grund aus zu versuchen. — Die Concertouvertüre (A-Dur) von J. Rietz eröffnete den zweiten Theil des Concerts. F. B.

*) Nicht Töchter der bekannten Clavierspielerin und Schwestern unseres F. M. David.

Kleine Zeitung.

Groß-Glogau, am 5ten October. W. Tschirch's neuestes Werk, „der Sängerkampf" dramatische Cantate für Solo, Männerchor und Orchester, kam gestern Abend unter des Componisten Leitung zum ersten Male zur Aufführung. Das Ganze besteht aus 12 Nummern, worunter es größere Chöre, 4 Recitative, 1 Duett, 1 Terzett (die Freundschaftssänger), 1 Arioso für Tenor, (die Lieb.) der Zechersang und der Sängerstreit mit Anschluß des religiösen Chorgesanges, welcher ohne Orchester außerhalb desselben erekutirt war, und nach der Tendenz des Dichters (Erdmann Stiller in Liegnitz) den Preis davon trägt. Anfangs- und Schlußchor C-Dur, sind kräftig und den Worten gemäß von ernstem, erhebendem Charakter, namentlich was letzteren anlangt, welcher mit seinem markigen Fugato und dem Maestoso in den Schlußtacten einen würdigen Schlußstein des Ganzen bildet. Der Kriegerchor (Schlachtgemälde) mit D-Moll beginnend, gleich dem „Sturm" in des Componisten Preiscomposition die schwierigste Nummer, ist gut gedacht und durch die wirksame, oft originelle Instrumentirung in scharfen Zügen gezeichnet; wir erinnern hier nur an den wild verwegenen Charakter des kurzen Marsch-Satzes in B-Dur, an die Hurrahs, den Sturmschritt ꝛc. Die Recitative sind kurz, sangbar und leicht in der Gesammtausführung. Das Duett in G-Dur scheint uns in der Anlage eher zu lang als zu kurz. Das Terzett der Freundschaftssänger (2 Tenöre, 1 Baß) in

dem klaren, hellen E-Dur, erfreute sich am Schlusse lauten Beifalls. Das Arioso des Liebessängers, ein recht dankbarer Tenor-Solo in lieblichen A-Dur, mit nicht minder lohnender, obligater Cello- und Harfenbegleitung — letztere lebhaft erinnernd an die Wirkung dieses Instruments in Mendelssohns „Athalia" — ist die duftigste Blume, die der Componist in diesem, seinem neuesten Werke gepflanzt, und dürfte als Extra-Nummer ein zahlreiches, dankbares Publikum finden. Der Zechersang, D-Dur, mit recht wirksamer Instrumentation, ist mit jenem kecken, tobenden Uebermuthe in der Charakter-Färbung gehalten, den wir im „Matrosenliede" in Tsch. Preis-Composition finden. — Wenn wir uns über den Componisten als solchen noch ein Endurtheil erlauben, so ist es das, daß Hr. Tsch. außer manch glücklichem Wurfe in seinen dramatischen Charakter-Schilderungen und Tongemälden eine besondere Begabung für das Ernste, Erhabene zeigt, und können somit den Wunsch nicht unterdrücken, der Componist möge sich früher oder später an einem biblischen Texte versuchen. — Die Aufführung gelang, wie dies nach einer einzigen Gesammtprobe nur möglich ist. Orchester und Männerchor (Liedertafel und Dilettanten) leisteten redlich das Ihrige; nur hätten wir ersterem öfters ein zarteres Piano und letzteren wenigstens um die Hälfte stärker gewünscht.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Die Violinistin **Marie Serato**, die wir früher schon in dies. Bl. besprachen, concertirt in München; **Apellinar v. Kontski** in Nowogorod im Innern von Rußland.

Pischek ist für Gastrollen nach Amerika engagirt, er erhält 80,000 Fl.

Frau **Palm-Spatzer** ist in München auf ein Jahr engagirt.

Frl. **Bochholz-Falconi** gab am 8ten dies. M. ein Concert in Frankfurt a. M. Ihre Leistungen als Coloratursängerin werden außerordentlich gerühmt.

Auszeichnungen, Beförderungen. C. **Proch** erhielt vom Herzog von Coburg den Hausorden.

Literarische Notizen. Von **Liszt** erschien soeben: Lohengrin et Tannhäuser de R Wagner, von **Düringer** die Biographie Lortzing's, von **Th. Drobisch** ein „humoristisch-musikalischer Kalender auf das Jahr 1852".

Vermischtes.

Leipzig. In den während der Messe von dem Stadtmusikchor veranstalteten Unterhaltungsconcerten im hiesigen Schützenhause kam in diesen Tagen eine Ouvertüre von **W. Westmayer**, einem Schüler des Conservatoriums, zur Aufführung. Das Werk zeigte bei klarer Form und guter Instrumentirung Talent und Geschick.

In Braunschweig las **W. R. Griepenkerl** sein eben beendetes Trauerspiel „die Girondisten".

Aus Cöln schreibt man: In unserer musikalischen Welt ist eine ungewöhnliche Confusion eingerissen. An Hiller's Stelle hoffte man anfänglich Schumann zu engagiren, aber derselbe hatte bereits anderweitig zugesagt, dann reflectirte man auf Gade, fand aber, daß derselbe für die hiesige Musikschule im Clavierspiel nicht genügte. Darnach war Liszt hier, um auch auf die Stelle zu aspiriren. Bis dahin ist man noch zu keinem Resultat gelangt, wahrscheinlich wird man dem Direktor des Männergesangvereins Hrn. Weber die Leitung der Winterconcerte übertragen und dem Hrn. Franck oder Reinecke die Musikschule übergeben, bis ein neuer Musikdir. genommen ist.

Zur Beilage.

Wir geben zu der gegenwärtigen Nummer als Beilage ein Lied von dem Pseudonym **Emanuel Kronach**, unter etwas verändertem Namen unseren Lesern als Mitarbeiter bekannt, um denselben auch als Tonsetzer in die musikalische Welt einzuführen. In einiger Zeit werden mehrere Compositionen von demselben in Druck erscheinen.

D. Red.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen rc.

L. Hetsch, Op. 28. Zwei Messen für ein- und vierstimmigen Chor mit Orgelbegleitung. Mainz, Schott. Nr. 1 u. 2, à 1 Fl. 12 Kr.

Läßt sich auch nicht in der Behandlung des Textes eine besondere Tiefe herausfinden, so ist nicht zu leugnen, daß diese

LIEBESFEIER.

Gedicht von Nicolaus Lenau.

Componirt

von

Emanuel Kronach

Begeistert. M.M. ♩ = 92.

Gesang.

Piano.

p *cresc.* - - - - - - *fz*

fz

p

cresc. - - - - - - *fz*

poco riten.

poco riten.

cresc.

f

An ih - ren bun - ten Lie - dern klet - tert die Ler - che se - lig in die

cresc.

fz

Luft, ein Ju - belchor von Sängern schmet - tert im Walde vol-ler Blüth' und

fz *dim.* *dim.*

Duft. Da sind, so

cresc. *fz* *fz* *cresc.* *fz* *fz* *p*

weit die Blicke glei - ten, Al - tä - re fest - - lich auf gebaut, und all die

tau - - send Her - zen läu - ten zur Lie - - bes - fei - er

f

Ruhig.
Ein wenig langsamer.

drin - gend laut. Der Lenz hat Ro - sen an - ge -

f poco ritardando p

Ein wenig langsamer.

zün - det an Leuch-tern von Sma - ragd im Dom, und je - de See - le schwillt und

poco a poco crescendo

ritardando al Fine

mün - det hin - ü - - ber in .... den O - - pferstrom.

ritardando al Fine

dimin.

quasi Adagio.

Composition einem Herzen entquollen sind, in welchem echter Sinn für Kirchenmusik wohnt. Bezüglich der einfachen Behandlung der Gesangstimmen, wie Orgelbegleitung dürften sich die Messen recht gut eignen für Landgemeinden, und denselben namentlich empfohlen sein.

Theatermusik.

Clavierauszüge.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 93. Oedipus in Kolonos (**Nr. 22 der nachgelassenen Werke**). **Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Clavierauszug. 3 Thlr. 15 Ngr.**

Concertmusik.

Concertstücke.

Prosper Sainton, Concerto pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano. **Mainz, Schott. Mit Orch. 4 Fl. 48 Kr., mit Pfte. 2 Fl. 24 Kr.**

Die mit vieler Sachkenntniß geschriebene Solostimme ist für die Virtuosen wiederum eine Nuß zum Aufknacken und sie werden dabei durch einen süßen Kern belohnt. Die Schaale um den Kern ist jedoch sehr dürftig, wie bei allen derartigen Produkten.

H. Léonard, Op. 15. Grande Fantaisie militaire pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano. **Mainz, Schott. Mit Orch. 4 Fl. 12 Kr., mit Pfte. 2 Fl.**

Ist ganz in ähnlicher Weise, wie das Vorhergegangene, nur mit dem Unterschiede, daß wir hier den unvermeidlichen Variationen begegnen.

T. Demunck, Op. 1. Fantaisie et Variations sur des Thèmes Russes pour le Violoncelle avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano. **Mainz, Schott. Mit Orch. 4 Fl., mit Pfte. 2 Fl. 24 Kr.**

Diese äußerst schwierige Composition dürfte jedem Violoncellisten als Studium interessant und zugleich als Concertstück lohnend sein. — Obgleich die Begleitung, sich nicht viel über das Gewöhnliche erhebt, so ist dieselbe doch in manchen Stellen recht wirkungsvoll.

F. Liszt, Großes Concert-Solo für das Pianoforte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 15 Ngr.

Liszt's Muse beschenkt uns wieder mit einen neuen Originalsatze, die ganz des Meister's Eigenthümlichkeit in sich faßt. Manche Stellen sind von hinreißender Wirkung, die jedoch leider immer zu früh durch Passagen unterbrochen werden, wodurch der Zusammenhang etwas gefährdet wird. Die technischen Schwierigkeiten sind bedeutend, jedoch lohnend.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte zu vier Händen.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 92 (Nr. 21 der nachgelassenen Werke). Allegro brillant **für das Pianoforte zu vier Händen. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 Thlr. 10 Ngr.**

Die Verlagshandlung beschenkt uns wiederum mit einen nachgelassenen Werk des verewigten Meisters, welches Freunden des vierhändigen Spiels eine willkommene Gabe sein wird.

Intelligenzblatt.

Musikalien-Nova

von

Schuberth & Co. *in Hamburg u. New-York.*

Der Familien-Ball. 2tes Tanz-Album für Pfte. Subscr.-Preis 1 Thlr.

Burgmüller, Ferd., 8 Airs populaires Américains en Rondinettes p. Piano. Nr. 3, 4. à 7½ Sgr.

Field, J., 6 Nocturnes pour Pfte. Neue Ausgabe von Franz Liszt. Nr. 3. 7½ Sgr. Nr. 4. 10 Sgr.

Hiller, Ferd., Op. 43. Die Zigeunerin, Lied für 1 Sopran-Stimme mit Pfte. 15 Sgr.

———, Op. 45. Eine Käferhochzeit, Lied für 2 weibliche Stimmen mit Pfte. 20 Sgr.

Lindpaintner, P., Roland, Lied f. 1 Stimme. Neue Ausgabe mit deutschem und englischem Text und Pfte.-Begl. 15 Sgr.

Schmitt, Jac., Finger-Uebungen f. Pfte. 15 Sgr.

Schuberth, Ch., Op. 25. Le Désir, Romance für Violoncelle mit Pfte.-Begl. 15 Sgr.

Wettig, Carl, Op. 7. Zwölf kleine Stücke für Pfte. 20 Sgr.

Vieuxtemps, H., Op. 27 Grand Fantaisie sur des thèmes slaves pour Violon avec Piano. 1 Thlr. 7½ Sgr.

———, do. do. pour Violon avec Orchestre. 2 Thlr. 20 Sgr.

Schumann, R., Op. 86. Concertstück für 4 Hörner und grosses Orchester. Partitur. 4 Thlr.

———, do. do. Orchester-Stimmen. 6 Thlr. 15 Sgr.

———, do. do. für 4 Hörner mit Pfte. 2 Thlr. 5 Sgr.

———, do. do. für 2 Pfte. zu 4 Händen. 2 Thlr. 5 Sgr.

———, do. do. Pianoforte-Partitur (Solo). 1 Thlr. 5 Sgr.

Cramer, J. B., School for the Pianoforte, the eighth Edition with German and English words. 1 Thlr. 20 Sgr.

Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen.

Bei ***J. M. Heberle*** in Cöln erschien soeben und ist durch alle Buch- und Kunst-Handlungen, in *Leipzig* durch **Rob. Friese**, zu beziehen:

Messe „Or-sus a coup"

für 4 Singstimmen

von

Orlandus Lassus.

Nach der heutigen Schreibweise in Partitur gesetzt und mit erklärender Einleitung von **J. G. Ferrenberg**, Priester. Nebst Einlagen gleichzeitiger Meister. (Asola. Pange lingua: Vecchi, Benedictus; Arcadelt, Ave Maria.) XXII u. 27 Seiten gr. quer 4to. Preis geh. 22½ Sgr. In Parthieen billiger.

Neue Musikalien im Verlage von ***Fr. Hofmeister*** in Leipzig:

Garaudé, Op. 66. Neue Gesangschule für die weibliche Stimme (Sopran oder Mezzo-Sopran). Nouvelle Méthode de Chant des jeunes Demoiselles. 3 Thlr.

Hiller, Op. 52. Rhythmische Studien f. Pfte. 1 Thlr. 10 Ngr.

Jaell, Op. 17. Impressions de Precenico. 3me Méditation p. Pfte. 15 Ngr.

Lachner, (*Ign.*), Op. 37. Trio f. Pfte., Violine u. Viola. 2 Thlr.

Wehle, Op. 18. Deux Valses p. Pfte. 15 Ngr.

Bei ***Joh. Aug. Böhme*** in Hamburg ist erschienen:

Neueste Compositionen von Ign. Tedesco.

Deutsche Weisen, 2tes Heft, für das Piano übertragen. 49stes Werk.

Nr. 1. Lebewohl (Morgen muss ich fort von hier). 12½ Ngr.

„ 2. Untreue (In einem kühlen Grunde). 12½ Ngr.

„ 3. Abschied (Muss i denn zum Städtele naus). 15 Ngr.

Früher erschien von demselben:

Seconde gr. Valse p. Piano. Op. 40. 20 Ngr.

do. do. arr. a 4 mains p. F. Wrede. 1 Thlr.

Nach dem Sturm. 3 Characterstücke f. d. Piano. 41stes Werk. 22½ Ngr.

Salut à ma patrie. Second Air bohème varie p. Piano. Op. 42. 20 Ngr.

Musiker-Gesuch.

Für *Paramaribo*, Hauptstadt der Holländischen Colonie *Surinam* wird gesucht ein **Contrabassist**, der auch Horn bläst, und ein **Clarinettist**, der auch Orgel spielt, oder umgekehrt ein **Contrabassist**, der auch Orgel spielt, und ein **Clarinettist**, der auch Horn bläst, auf folgende Conditionen für die Zeit von 1 Jahr: Beim Unterschreiben der Contracte, in Amsterdam, erhält der Engagirte eine Auszahlung von 100 F. Holländisch Courant als Handgeld; ferner freie Ueberfahrt und Beköstigung von Amsterdam nach Paramaribo. Bei Ankunft in Paramaribo wieder 100 F. H. Drei Monate nach Ankunft ebenfalls 100 F., und schliesslich für 8 oder 10 Concerte, wobei er immer assistiren muss, 10 F. per Concert. Wenn nachdem der Engagirte 1 Jahr in Paramaribo wird geblieben sein und derselbe ausdrücklich nach Europa zurückkehren will, wird ihm die freie Ueberfahrt von Paramaribo nach Amsterdam kostenlos verschafft werden, oder wenn er sich auf's Neue engagirt, erhält er eine Prämie von 100 F. — Unter Ueberlegung von Attesten von Fähigkeit und von gutem Betragen sich zu adressiren an Herrn *Fr. Hofmeister* in ***Leipzig***, oder bei *Th. J. Roothaan*, Musikalienhandlung in ***Amsterdam***, oder bei *F. Krause* in ***Amsterdam***. Nur franco Briefe werden angenommen.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Musikalien-Beilage: „Liebesfeier" von C. Kronach.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.

Fünfunddreißigster Band. **№ 17.** Den 24. October 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Bekenntnisse.

Von C. U.

(Schluß.)

Nach allem bis jetz Vorliegenden besteht nur in einem einzigen Punkte Uebereinstimmung zwischen Hrn. Dr. K. und mir: dieser Punkt ist der Grimm gegen Meyerbeer's Werke, — und in vollem Ernste kann ich meinem Gegner versichern, daß ich ihn noch heute um die „verruchte Oper" beneide. Allerdings entspringt dieser Grimm aus verschiedenen Ursachen, denn um unsere Standpunkte mit kurzen Worten zu bezeichnen, so ist der des Hrn. Dr. K. ein doctrinärer, der meinige dagegen ein socialer. Hr. Dr. K. ist Doctrinär, — deshalb hat ihn auch mein „Musikprofessor" verschnupft; er schaut als solcher rückwärts, während ich nach vorwärts strebe und für die Kunst arbeite, die in einem harmonischeren und wirksameren Verhältnisse zum Leben steht, als die „historische". Das Leben aber ist Wirklichkeit, die Doctrin dagegen hat es nur mit dem Scheine, mit dem Papiere zu thun. Zwar führt auch er die Devise „Kunst und Leben" im Wappen, aber in einem ganz anderen Sinne als ich. Was die Genies der Vergangenheit in künstlerischer Einsamkeit und aus den Anschauungen ihrer Zeit heraus in unserer Kunst geschaffen, das will er der Gegenwart aufoctroyren, die nicht nur ganz andere Anschauungen vom Wesen der Dinge hat, sondern auch einen anderen culturgeschichtlichen Standpunkt einnimmt. Hr. Dr. K. steht in der That auf gleicher Stufe mit den Professoren, die von der Paulskirche aus dem deutschen Volke in einem Erbkaiser eine Regierungsspitze octroyren wollten, die vor Jahrhunderten vielleicht eine culturgeschichtliche Nothwendigkeit, heut zu Tage aber nur die fixe Idee von Männern sein konnte, die, außerhalb des wirklichen Lebens stehend, die Bedürfnisse des Volkes weder kennen noch verstehen, so sehr sie auch sein Bestes (nur aber in ihrem Sinne) wollen mochten. So wenig diese gelehrten aber beschränkten Leute mit ihrem deutschen Kaiser, wenn seine Geburt überhaupt gelungen wäre, einem Bedürfniß des Volks abgeholfen haben würden, so wenig wird Hr. Dr. K. mit Bach'schen Fugen das „Schönheitsbedürfniß des Volkes" stillen, von dem er doch mit solcher Emphase spricht. „Es liegt ein culturgeschichtlicher wirklicher, nicht nur ein individuell formeller Unterschied in den Sprachen Bach's und Beethoven's und es ist eine unbegreiflich rohe Verwirrung des luxuriösen Musikgeschmacks unserer Zeit, daß wir die Sprachen Beider uns vorsprechen lassen und uns weiß machen können, jener Unterschied bestehe nicht" — sagt Freigedank ganz richtig, und nur Derjenige kann diesen Unterschied nicht finden, dem das Lesen einer Beethoven'schen Symphonie oder das Spielen derselben am Clavier gleich ist ihrer Aufführung mit Orchester. Bezeichnend in dieser Beziehung ist z. B. das, was Hr. Dr. K. rücksichtlich meiner „Augenmusik" mir

entgegen hält: mit der Behauptung, Bach habe „Quinten geschrieben, welche dem Auge unerträglich, dem Ohre doch sehr schön klingen", glaubt er meine Behauptung von der häufigen Augenmusik Bach's zu widerlegen. Da sieht man recht deutlich, wohin die Noten- und Papierwirthschaft, das Sehen der Musik, die Vereinsamung, das Abgewendetsein vom Leben d. h. von der Wirklichkeit führt: in einen Zustand nämlich, wo das Auge sich unterstehen darf, Noten unerträglich zu finden, die dem Ohre sehr schön klingen. Das ganze Quintenverbot ist ja, wie jedes unbedingte Verbot und Gebot, eine reine Albernheit. Warum verbietet man denn nicht Quarten, oder gar Secunden und Septimen: sie klingen ja noch viel schlechter, als Quinten? Wer nicht von selber unterscheiden kann, welche Stimmenfortschreitungen gut und welche schlecht klingen, der soll gar nicht componiren. Warum aber hat man überhaupt gebieten und verbieten müssen? Doch wohl nur deshalb, weil Leute durchaus componiren wollten, die keinen Beruf dazu hatten, die der Regeln für ihre Papierschreiberei bedurften, um überhaupt nur etwas zu Stande zu bringen — natürlich auch nur auf dem Papiere und für das Auge. O das Papier ist und war von jeher unser Fluch! Wer merkt denn wohl den ungeheuern Witz, den der geistreiche Mendelssohn in seiner Musik zum „Sommernachtstraum" mit einer Quintenfortschreitung gemacht und den einer meiner guten Freunde in Berlin, der höchst umsichtige und weitblickende Hr. Böhmer aufgestochen, als ich in der „Berliner Musikzeitung" über „die gesunde Vernunft und das Verbot der Quinten" geschrieben hatte? Wer merkt ihn denn, diesen enormen Witz? Doch wohl nur Diejenigen, denen man vorher erst gesagt hat: „ihr sollt keine Quinten machen"! Und selbst diese nur dann, wenn sie die Noten auf dem Papiere sehen oder die Musik mit den Augen hören, d. h. Stimmgängen folgen, sich die gehörten Töne in Noten zurück übersetzen, mit dem Verstande fühlen statt mit dem Gefühle verstehen wollen. Man fragt manchmal sich selber: nein, ist es denn nur möglich, daß Menschen, die doch ebenfalls mit fünf gesunden Sinnen geboren worden sind, in diesen unermeßlichen Sumpf von Formalismus, Scholasticismus, Wortklauberei und Papierkram so tief versunken sein können, daß sie Hände, die sie wieder herausreißen möchten, nicht nur nicht ergreifen, sondern sogar nach ihnen kratzen und beißen? — Um jedoch auf Hrn. Dr. K. zurückzukommen, so konnte ich natürlich unter „Augenmusik" nichts anderes verstehen, als den Mangel an Uebereinstimmung zwischen der geschriebenen und der klingenden, zwischen der scheinbaren und der wirklichen Musik, — (Frage: Nicht wahr, wenn man einen langen Ton auf einer Claviertaste aushält, so klingt das ebenso, als auf einem Bogen- oder Blasinstrument? Antwort: Ja wohl, denn man schreibt ja in beiden Fällen eine große Note vor!) und er kömmt mir mit der papiernen Quintengeschichte. Daß Bach geschrieben hat, was gut klang, unbekümmert darum, ob es Quinte war oder nicht, ist wohl ein Beweis dafür, daß er Musik im Herzen und folglich auch Beruf zur Kunst hatte, aber nicht dafür, daß er keine Augenmusik geschrieben: Musik, die ihm und uns Wissenden im Herzen anders klingt, als den übrigen Menschen vor den Ohren.

Natürlich tragen auch alle möglichen äußeren Umstände zu der Verschiedenheit des Hrn. Dr. K.'schen und meines Standpunktes bei. Er ist ein Gelehrter, ich ein Künstler; er schreibt kritisirend mit dem Blicke in die Vergangenheit, ich schreibe anregend mit dem Blicke in die Zukunft; er ist Philosoph nach Hegel, ich habe mich — zu meiner Schande — nie um philosophische Systeme bekümmert: der höchste Triumph der Philosophie kann doch immer nur sein, Das auszusprechen, was im Herzen des Künstlers lebendig ist und was nur nicht ein jeder Künstler zu formuliren vermag, — und nicht durch das Wissen wird die Welt d. h. werden die Geister erlöst werden, sondern durch die Kunst, allerdings aber nur durch diejenige Kunst, in der das höchste Wissen bereits aufgegangen oder vielmehr untergegangen ist. Hr. Dr. K. erholt sich nach des Tages Last und Mühen, die bei ihm in Schulstunden bestehen, am bescheidenen Claviere und ist natürlich schon froh, wenn sein Ohr in dieser Situation so viel oder so wenig Ton vernimmt, als einem Claviere eben zu entlocken ist; ich dagegen lebe seit meinen Jugendjahren im Orchester und betrachte das Clavier nur als ein nothwendiges Uebel, als ein einstweiliges Surrogat für das Orchester. Ich lebe ferner in einer großen Stadt mit einem namhaften Kunsttreiben, gehöre zu einer großen künstlerischen Genossenschaft, befinde mich mitten in der öffentlichen Kunstströmung, genieße unter Anderem jedes Jahr mit mehr oder weniger Behagen ohngefähr 200 Aufführungen von Theaterstücken aller Gattungen, aller Zeiten und aller Nationen, mache bei dieser Gelegenheit natürlich die curiosesten Beobachtungen über den Eindruck von Kunstwerken aller Arten auf Menschen aller Arten; Hr. Dr. K. dagegen sitzt an einer Ecke des glücklichen Deutschlands mit sich selber allein, reist während der Schulferien vielleicht einmal nach Hamburg oder Berlin, um eine neue Oper mit anzusehen, kömmt in voller Entrüstung über die Kunst der Gegenwart wieder nach Hause, wirft sich aufs Neue und mit um so größerer Inbrunst in die Arme seines lieben Eccard und Bach, und räsonnirt dann in Zeitschriften über Männer, deren Werke er gar nicht kennt (Wagner) und

über solche, deren Werke er kaum kennt (Meyerbeer). Das Räsonniren über Meyerbeer muß er uns überlassen: nur wir haben die Berechtigung dazu, die wir unter dem Drucke der Meyerbeer'schen Opern leiden und nach Erlösung aus solchem Zustande seufzen; wer dagegen von dem Gegenstande seiner Zornesausbrüche so unberührt bleibt, wie Hr. Dr. Krüger in Emden an der Nordsee, dem wird dann nicht mit Unrecht „Aufdringlichkeit" vorgeworfen, wie es z. B. einst in der Rhein. Musikzeitung geschah. Recht klar muß sich der Unterschied zwischen unseren Standpunkten für Denjenigen herausstellen, der sich die Mühe nehmen will, die beiden Artikel dies. Zeitschr. zu vergleichen, die Hr. Dr. K. über Schumann's „Genoveva" und ich über Mangold's „Gudrun" geliefert haben. Es müßte nun freilich gefragt werden: welcher Standpunkt verdient den Vorzug vor dem andern, der seinige oder der meinige? Natürlich kommt es mir nicht zu, diese Frage zu entscheiden, aber ich weiß, daß Hr. Dr. K. einsamer dasteht, als er sich vielleicht einbildet, daß folglich seine sämmtlichen schriftstellerischen Bemühungen ohne allen praktischen Erfolg sind und höchstens bei den Wenigen Anklang finden, die mit ihm in gleichem Falle d. h. an irgend einem Winkel Deutschlands ausgesetzt und von jeder Kunstgemeinsamkeit abgeschnitten, dadurch aber auf sich selbst, auf „Noten" und „Clavier" allein angewiesen sind. Auch nur solche Menschen können hoffen, ihren Mitmenschen durch Ueberredung aufzunöthigen, wogegen das Gefühl derselben sich sträubt: niemals aber wird man den Menschen mit Worten beweisen, daß Etwas bestehe, was sie nicht fühlen. Das Einzige, was wir thun können, ist, unsere Zeit zu begreifen und das laut auszusprechen, was in den Herzen ihrer Menschen — ihnen selbst unbewußt — lebt, es auf diese Weise zu ihrem Bewußtsein zu bringen und dadurch wiederum den Grund zu legen zur endlichen praktischen Verwirklichung der menschlichen Ideale. Wie mit den neuen Ideen, so verhält es sich aber auch mit der alten Kunst. Es ist ganz unnöthig, die Kunst der Vergangenheit zu schützen und anzupreisen, denn sobald sie keinen Anklang mehr findet in den Herzen der gegenwärtigen Menschen, hilft auch Schutz und Anpreisung nichts. Wir brauchen nur Eines: Freiheit! Man schaffe Raum für jede Kraft und die Menschen werden sich schon von selber hier erhalten, dort aneignen, was von wirklichem Werthe für sie ist.

Ich schließe vorläufig hier, nicht ohne mir weitere Erörterungen über die von Hr. Dr. K. angeregten wissenschaftlichen Hauptpunkte vorzubehalten, nicht ohne die Leser dieser Blätter darauf aufmerksam zu machen, daß, so oft ich auch schon in Streit verwickelt worden, ich doch nie der angreifende, sondern stets der angegriffene Theil gewesen bin. In der That giebt es nur Eines, was ich direct bekämpfe und stets bekämpfen werde; dieses Eine heißt: Erbärmlichkeit der Gesinnung. Alles dagegen, was blos Verschiedenheit der Ansicht ist, lasse ich ruhig und unangefochten neben mir gelten: dies kann ich, weil ich das möglichst größte Zutrauen zu der inneren Wahrheit dessen habe, was ich zu sagen so lange mich berufen glauben muß, bis nicht Einer kommt, der es besser sagt, als ich. Nur im Falle der Noth- und Abwehr habe ich die Leser dieser Blätter mit meinen „Bekenntnissen" behelligt; nur meinem Anstandsgefühle hat es mein heutiger Gegner zu verdanken, daß ich so glimpflich mit ihm verfahren bin: ich glaube Proben abgelegt zu haben, daß ich zur Noth einen Jeden zu bedienen weiß.

Zwei Actenstücke,

Johann Sebastian Bach betreffend.

Mitgetheilt aus dem K. S. Hauptstaatsarchive
von
Moritz Fürstenau.

Nachstehend erlaube ich mir zwei Documente der Oeffentlichkeit zu übergeben, die gewiß den Lesern dieses Blattes willkommen sein werden, da sie den Altmeister Bach betreffen. Es ist Pflicht, auch die geringsten Beiträge zur Geschichte und Charakteristik dieses großen Mannes nicht unbeachtet zu lassen, um so mehr, als es wenig Quellen giebt, aus denen wir solche schöpfen können.

Ohne Bach's Verhältniß zum sächsischen Hofe und den an demselben weilenden Künstlern, welches trotz der verschiedensten Richtung ein freundliches war, näher zu berühren, will ich nur erwähnen, daß er öfter nach dem damals so üppigen und prächtigen Dresden wanderte, um in der Sophien- oder alten Frauenkirche, ja selbst in der katholischen Hofkirche sein gewaltiges Orgelspiel ertönen zu lassen. Letztere Kirche befand sich damals in dem jetzigen Hauptstaatsarchive, der Hauptwache gegenüber; es ist also ein Irrthum, wenn mehrere seiner Biographen ihn die Silbermann'sche Orgel in der erst 1751 eingeweihten katholischen Hofkirche spielen lassen (Bach starb bekanntlich 1750). Er war mit den bedeutendsten Mitgliedern des Dresdner Theaters und Orchesters bekannt, spielte auch mitunter in Hofconcerten, kurz, er war trotz der am Hofe herrschenden Ueppigkeit, die jedes tiefere geistige Streben in den Hintergrund drängte, in der sächsischen Hauptstadt wohlgelitten, und bethätigte seine Dank-

barkeit auch durch Cantaten, die er zu hohen Geburtstagen oder anderen Festlichkeiten am Dresdner Hofe schrieb. Selbst wenn der starke August nach Leipzig kam, was meist zur Oster- oder Michaelismesse geschah, vergaß er den Meister selten, und dieser wiederum beglückwünschte den König oft mit einer neuen „zu allergnädigsten Contement" ausfallenden Composition, die er unter eigener Direction von den „Königl. Alumni und Convictores" ausführen ließ *). Des Königs Nachfolger August III. schätzte den Künstler nicht weniger, und so sah sich Bach veranlaßt, demselben im Jahre 1733 seine unsterbliche „hohe Messe" zu überreichen. Zugleich verband er damit eine Bitte, deren Veranlassung und freilich späte Gewährung, nach wahrscheinlich öfterem Sollicitiren, das nachfolgende Memorial und Rescript zeigen mag.

Nur will ich noch bemerken, daß in der musikalischen Privatbibliothek Sr. Maj. des Königs von Sachsen das Kyrie und Gloria dieser Messe in Original-Stimmen (nach dem Urtheile Sachverständiger möglicher Weise von Bach's Frau geschrieben) vorhanden, das Credo, Sanctus und Agnus jedoch leider nicht mehr aufzufinden ist.

1.

Durchlauchtigster Churfürst **),
Gnädigster Herr,

Ew. Königl. Hoheit überreiche in tiefster Devotion gegenwärtige geringe Arbeit von derjenigen Wissenschaft, welche ich in der Musique erlanget, mit ganz unterthänigster Bitte, Sie wollen dieselbe nicht nach der schlechten Composition, sondern nach Dero Weltberühmter Clemenz mit gnädigsten Augen anzusehen und mich darbey in Dero mächtigste Protection zu nehmen geruhen. Ich habe einige Jahre und bis daher bey denen beyden Haupt-Kirchen in Leipzig das Directorium in der Music gehabt, darbey aber ein und andere Bekränkung unverschuldeter weise auch iezuweilen eine Verminderung derer mit dieser Funktion verknüpffter Accidentien empfinden müßen, welches aber gänzlich nachbleiben möchte, daferne Ew. Königl. Hoheit mir die Gnade erweisen und ein Prädicat von Dero Hoff-Kapelle conseriren, und deswegen zu Ertheilung eines Decrets, gehörigen Orths Hohen Befehl ergehen laßen würden; Solche gnedigste Gewehrung meines demüthigsten Bittens wird mich zu unendlicher Verehrung verbinden und ich offerire mich in schuldigsten Gehorsam, iedesmahl auf Ew. Königl. Hoheit gnädigstes Verlangen, in Componirung der Kirchen Musique sowohl als zum Orchestre meinen unermüdeten Fleiß zu erweisen, und meine ganzen Kräffte zu Dero Dienste zu widmen, in unaufhörlicher Treue verharrend

Ew. Königl. Hoheit

Dresden den 27. July 1733.

unterthänigst gehorsamster Knecht
Johann Sebastian Bach.

2.

Decret vor Johann Sebastian Bach, als Compositeur bey der Königl. Hof-Capelle.

Demnach Ihre Königl. Majt. in Pohlen und Churfürstl. Durchl. zu Sachßen, Johann Sebastian Bachen, auf deßen beschehenes alleruntertänigstes Ansuchen, und umb seiner guten Geschicklichkeit willen, das Prädicat als Compositeur bey Dero Hof Capelle allergnädigst ertheilet; Als ist demselben gegenwärtiges Decret, unter Ihro Königl. Majt. höchst eigenhändigen Unterschrifft und vorgedruckten Königl. Insiegel ausgefertigt worden. So geschehen und geben zu Dreßden, den 19ten Novb. 1736.

G. W. Mentzel.

A. R.

L. S.

De Brühl.

Kammer- und Hausmusik.

Joh. Wolf v. Ehrenstein, Op. 3. Nr. 1—4. Album-Blätter. — Dresden, A. Brauer. Pr. Nr. 1. 7½ Ngr., Nr. 2 u. 3. desgl., Nr. 4. 7½ Ngr.

Anspruchslos dargebotene Gaben eines jungen Componisten, den wir hier zum ersten Male treffen, und freundlich willkommen heißen. Wenn auch seine kleinen Arbeiten nicht originell genannt werden können, so sind sie doch eben so wenig gesucht, und verdanken offenbar ihren Ursprung einem inneren Drang des Herzens, sich in seiner Sprache mitzutheilen, und durch die Musik zu offenbaren — ein Merkmal, das wir um so mehr zu schätzen wissen in einer Zeit, wo das Gemachte und Gesuchte bei Weitem das Gefühlte überwuchert. — Des Alt-Meisters Uhland Worte: „Singe, wem Gesang gegeben" kann man jedem jungen Componisten mit Freuden zurufen, der das Gepräge der freien Kunst — „eines vollen Herzens Drang" — seinen Schöpfungen aufzudrücken vermochte.

---

*) Hof- und Staatskalender, 1728.

**) August war noch nicht zum Könige von Polen erwählt; dies geschah erst am 22sten September 1733.

Ueber die Auffassung eines Liedes ist schwer mit dem Componisten zu rechten. Eigentlich könnte nur der Dichter selbst darüber entscheiden, seitdem die Zeit vorüber ist, wo Dichter, Componist und Sänger Eins waren. Das Lied ist überhaupt so subjectiver Natur, daß man jeder Auffassung eine gewisse Berechtigung zugestehen muß, sobald nur überhaupt eine Auffassung und das Bestreben einer Durchdringung des Stoffes erkennbar sind. Wenn das Lied außerdem noch gut in der Stimme liegt, und natürlich empfunden ist — so hat der Componist in seiner Weise die selbstgestellte Aufgabe befriedigend gelöst. Dies gilt auch hier von der Auffassung der Uhland'schen Ballade „die Nonne" (das erste Lied „Im Walde" liegt uns augenblicklich nicht zur Ansicht vor). Diese Ballade, mit durchgeführter Composition des Textes, ist einfach gedacht und eben so ungezwungen gehalten. Weil kein Haschen nach Originalität, keine gesuchten Wendungen darin sind, ist das Lied auch sehr singbar — eine Eigenschaft, die jetzt eben nicht sehr häufig ist! Einzelne Feinheiten in den Wendungen bemerkten wir mit Vergnügen. — Die beiden übrigen Album-Blätter (zwei kleine Clavier-Compositionen: „Rückblick" und „Sehnsucht") verrathen einen zarten Sinn, und eine Mäßigung, wir möchten sagen Aengstlichkeit, im Gebrauch der Mittel, die uns zu der Annahme berechtigt, daß wir einen gebildeten Dilettanten vor uns haben. So ist u. A. der Gedanke, den Rückblick in canonischer Form zu behandeln, sehr sinnig — nur ist leider der Canon nicht durchgeführt. — Durch alle Compositionen zieht sich aber ein rother Faden der Sehnsucht, ja Wehmuth, der nicht kokett zur Schau getragen, sondern aufgesucht und nachempfunden sein will, — ein geheimer Zug, der uns diese Blätter um so theilnehmender betrachten ließ, je öfter wir sie zur Hand nahmen. Und so seien sie denn Allen freundlich empfohlen, welche die kunstlose Sprache des Herzens verstehen und nachempfinden können.

Richard Pohl.

Aus Weimar.

Den 13ten October 1851.

Die lang ersehnte und freudig begrüßte Ankunft Franz Liszt's, welche am 12ten l. M. nun endlich erfolgt ist, beendet glücklicherweise eine Periode unseres Kunstlebens, in welcher von Kunst nicht viel mehr die Rede war, als von Leben. Wir hoffen jedoch uns in nächster Zukunft für die vergangene Sahara-artige Dürre reichlich entschädigt zu sehen. Freilich ist es auch hohe Zeit dazu. Unter der jetzigen musikalischen Philisteranarchie würde zweifelsohne, bei längerer Dauer derselben Künstlerschaft und Publikum allmälig einer beklagenswerther Verwilderung entgegenreifen, deren Wiederkehr nur durch die energische Leitung eines Orchesterchefs wie Liszt verhütet werden kann. Der Despotismus des Genies erscheint uns wenigstens, die wir im Uebrigen demselben nicht fröhnen, im Reiche der Tonkunst als ebenso heilsam wie nothwendig. Resumiren wir die musikalischen Genüsse, welche uns seit dem Wiederbeginn der Saison d. h. seit Eröffnung des Theaters geboten wurden, so haben wir zuvörderst von einigen Concertgebern zu berichten, welche mit ihren Intermezzi's unserem ziemlich nichtssagenden Schauspiele zu Hülfe kamen. Dahin ist vor Allem die liebenswürdige Erscheinung der Schwestern Dulken aus London zu rechnen, deren sicheres, geschmackvolles und selbstständiges Spiel sich zweimal im Theater den ungetheiltesten Beifall des Publikums errang. Was jedoch die gehaltlosen Compositionen betrifft, die sie uns mit ihren Talenten genießbar zu machen wußten, so ist Frl. Isabella Dulcken zwar ihrerseits entschuldigt, da für ihr Instrument, die Concertina, bis jetzt kein besseres Kraut gewachsen ist, aber die Pianistin Sophie hätte uns bei ihrem reichhaltigen Repertoir, durch das sie sich auszeichnet, wohl etwas Anderes vorsetzen können, als den Kehricht eines Schulhoff und Wallace. Wir fänden es sehr zeitgemäß, daß die Virtuosen, die Künstler des „Wie", etwas mehr Rücksicht auf das „Was" des Vortrags nähmen, als bisher. Einer gleichen Sünde machte sich neulich ein Herr Möhrenschlager schuldig, dessen Leistungen auf der Clarinette und dem Bassethorn alles Lob verdienen, wogegen die von ihm componirten Stücke uns ein geheimes Grausen einflößten. Professor Moscheles aus Leipzig, der sich einige Tage hier aufhielt, spielte nur bei Hofe, wo die lange Abwesenheit von Kapellmstr. Liszt gewiß den Wunsch hervorgerufen hatte, unterdessen einmal den benachbarten Pianofürsten der alten Schule zu hören. — Wir gehen zur Oper über; hier haben wir freilich nur eine erfreuliche Erscheinung zu begrüßen gehabt, den Ferdinand Cortez, der am 29ten September neu einstudirt über unsere Breter schritt. Gewiß eine glückliche Wahl, eines der drei Meisterwerke Spontini's zu geben, des letzten classischen Tondramatikers, der das Gluck'sche Princip unter dem Eindringen der Rossini'schen Barbarei noch aufrecht zu erhalten wußte und namentlich im Einklang mit dem Wagner'schen Panier, das Liszt hier aufgepflanzt und bisher so grundsätzlich durchzuführen gewußt hat. So zufrieden wir im Ganzen mit der Wahl waren, so müssen wir doch die Nachlässigkeit rügen, welche es unterlassen hatte, die neueste Bearbeitung Spontini's auch hier einheimisch zu machen und es bei dem

älteren matten Schluß bewenden ließ. Dieselbe findet eben in Liszt's Abwesenheit ihren Grund. Die Aufführung war als eine recht gelungene zu bezeichnen. Herr und Frau Milde, diese Edelsteine unseres Gesangpersonales leisteten als Telasko und Amazily das Rühmenswertheste und Beck eignete sich zu der Partie des Cortez, in welcher er einzelne treffliche Momente hatte, vollkommen. — An neuengagirten Opernsängern haben wir einen Tenoristen Greiner aus Coburg (trat als Tebaldo in den Capuleti auf) und einen Bassisten Mayerhofer aus London zu erwähnen. Beide sind noch ziemlich jung und würden zusammen einen ganz vortrefflichen Künstler abgeben; Greiner hat eine prächtige aber unausgebildete Stimmen, Mayerhofer's Darstellungmittel stehen zu seiner gründlichen künstlerischen Bildung (auch in dem Zweige der Malerkunst leistet er nicht Unbedeutendes) in keinem richtigen Verhältniß, und mit der bloßen Intelligenz kommt ein Sänger nicht durch, wenn auch leider oft ohne dieselbe. Außer der am 12ten October stattgehabten Wiederholung des Cortez bei vollem Hause gab man uns noch Bellini's langweilige Capuleti und Flotow's schmutzige Martha. Die Darstellung hielt der Aufgabe die Wagschaale (mit löblicher Ausnahme von Frau Milde-Agthe); als Romeo trat ein Frl. Wawra von Prag, als Nancy Frl. Ambrecht aus Königsberg auf. Nun meint zwar des Don Carlos Stiefmutter, es gebe heutzutage keine Ritter mehr, wir wollen jedoch die Ritterlichkeit so weit treiben, jene beiden Damen eben so stillschweigend zu übergehen, wie das lammsgeduldige Publikum. Uebrigens soll erstere engagirt sein, vielleicht um sie nicht singen zu lassen, (was zuweilen vorkömmt) und da man im Augenblicke keine Soubrette besitzt, soll man auch geneigt sein, die zweite soi-disant-Künstlerin zu fesseln: hoffentlich nicht auf länger als ein Vierteljahr, wie bei ihrer Collegin. Wir unsrerseits ziehen der Frl. Armbrecht den Mangel einer Soubrette bei weitem noch vor, oder würden wenigstens für Engagement mit übernächtiger Kündigung stimmen. Dieselbe gastirt mit einem Grätzer Komiker in Vaudevilles von Angely, Raimund, in Gebirgsscenen und anderen schönen Gegenden. — Der wackere Tenorist Götze, der am 28sten Juni noch Wagner's Tannhäuser in einer Weise zur Darstellung brachte, wie es hier wohl keinem der übrigen Tenoristen gelingen dürfte, soll wegen Kränklichkeit die Bühne verlassen wollen, was nicht genug zu bedauern wäre, wenn es wirklich der Fall sein sollte. — An musikalischen Neuigkeiten stehen uns in der Oper Herold's Zampa und Verdi's Ernani bevor, wozu sich wohl noch ein bedeutendes Werk gesellen dürfte. Mit der Wiederholung des Lohengrin und des König Alfred könnten wir uns indessen auchschon zufrieden geben. Außerdem haben wir in den Concerten auf Berlioz'sche und einige neue größere Orchesterwerke Liszt's zu rechnen, dessen produktive Thätigkeit theils in mehreren bedeutenderen Clavierstücken (dem Concertsolo, den ungarischen Rhapsodien u. s. w.) theils in der vortrefflichen Analyse der Wagner'schen Opern, die vor Kurzem bei Brockhaus in französischer Sprache erschienen ist, erfreuliche Proben zu Tage gefördert hat. W.

Kleine Zeitung.

Frankfurt a. M. Benifiz-Concert für den Chordirector N. Baldenecker zu seinem 50jährigen Dienst-Jubiläum. Als Commentar zu dem in mehreren Blättern bereits angedeuteten Jubelfest dürften ein paar Worte über das Concert selbst an seinem Platze sein. Der Grund weshalb man dem Jubilar keine Oper zum Benefiz gab, welche demselben wohl eine größere Einnahme gesichert haben würde, mag in inneren Verhältnissen zu suchen sein. Nichts destoweniger war das Concert, wenn auch gemischt, doch interessant gewählt und es versöhnten daher die classischen Prachtensembles mit der Verdi-Proch'schen Schule. Von Mozart wurden das berühmte Quartett „addio" und Quintett „Ha welch Schicksal" aus Cosi fan tutte; von Cherubini Ouvertüre und Introduction aus der Oper Elise, und ein Terzett aus Medea aufgeführt. Die Gesangs-Piecen wurden von der Elite unserer Solosänger und des Chorpersonals vorgetragen, welches Letztere sich bei dieser Gelegenheit mit größerem Interesse als je um seinen Meister schaaren mochte. Für einige unserer Leser dürfte es angenehm zu wissen sein, daß die Oper „Elisa, au le voyage du mont Bernard im Jahr 1794 in einem Alter von 34 Jahren für das Theater feydeau in Paris geschrieben wurde. Es war die nächste nach „Lodoiska" (1791) die dem jungen Tondichter die erste Bahn zum Ruhme ebnete. „Elisa", trotz der meisterhaften Composition brachte wegen der Einförmigkeit des Textbuches aber weniger Wirkung hervor. Hr. Ernst Pauer der schon bei so manchen Gelegenheiten für unsere Künstlerinteressen mitgewirkt hat, gab auch heute durch sein meisterhaftes Pianospiel neue Beweise seiner Bereitwilligkeit und seines Talentes. Mit brillanten Salon-Piecen von seiner Composition reihete er sich dem modernen Abschnitte unseres Concerts an. Die erste Symphonie aus Es-Dur von Baldenecker (der sein Werk selbst dirigirte und von dem anwesenden Auditorium als einen alten Freund herzlich und laut begrüßt wurde) können wir nur mit kurzen aber desto überzeugteren Worten als eines der tüchtigsten Werke anerkennen, welches (im Haydn'schen Styl) in letzter Zeit in's Leben trat.

C. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. In Berlin producirte sich ein Sohn des Braunschweiger Carl Müller gleiches Namens in Compositionen von Spohr und David auf dem Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater; er wurde zum Concertmeister dieses Theaters ernannt.

Professor Moscheles spielte vor Kurzem in einem Hofconcert in Weimar.

Frau Henriette Moritz beschloß ihr Gastspiel in Hannover mit Donna Anna und Nachtwandlerin unter enthusiastischem Beifall.

R. Willmers gab am 20ten Octbr., unterstützt von Frl. M. Graumann, in Frankfurt a. M. Concert.

Der vor Kurzem schon in dies. Bl. erwähnte Pianist W. Krüger gab unter großem Beifall in Stuttgart vier Concerte.

Vermischtes.

Aus London schreibt man uns: Hr. Beale hier hat sich vom Bildhauer Bernard eine Büste Beethoven's in Marmor schaffen lassen, welche nach dem Ausspruch Aller, welche dem Meister kannten, das ähnlichste Bild von ihm bietet. Es ist eine höchst vollendete, poetische Auffassung, und gereicht sowohl dem Bildhauer zur Ehre, als dem genannten enthusiastischen, geistreichen Musikliebhaber, welcher den Ersteren fürstlich honorirte. — Die liebenswürdige Sängerin Frl. Franziska Rummel, welche sich so viel Anerkennung hier erworben, verlieren wir für die musikalische Welt, indem sie sich in Brüssel mit Hrn. Schott verheirathet, und nur als Dilettantin von ihrem schönen Talent Gebrauch machen wird.

Aus Hamburg schreibt man uns: Die schon in Ihrem Blatte erwähnte Musikaufführung bei Gelegenheit der Versammlung des Gustav-Adolph-Vereins hat stattgefunden. Ritter aus Magdeburg war anwesend. Sein Spiel auf der vortrefflichen Orgel hatte einen wahrhaft überraschenden Erfolg; die anwesenden Musiker gestanden ein, noch nie so Orgel gespielt gehört zu haben. Am Tage nach dem sehr zahlreich besuchten Concert spielte Ritter vor einem kleineren Kreise seine Sonate Op. 19, ein Choral-Vorspiel und eine Fuge von Krebs.

Aus Halberstadt schreibt man uns: Am 10ten Sept. fand hier ein Gesangfest Statt, woran außer den zahlreichen Sängern des Orts selbst die unter des Musikdir. H. Rebling's Direction stehende Liedertafel zu Magdeburg, die Sängervereine aus Quedlinburg (sparsam vertreten) und Blankenburg Theil nahmen. Unter den Compositionen zeichnete sich „Morgengruß" von A. B. Marx durch Frische und Kraft aus. Die Magdeburger Sänger erwarben sich den ungetheiltesten Beifall. — Der Orgelbauer W. Boden aus Halberstadt hat in diesem Jahre in Hasselfelde eine ausgezeichnet schöne Orgel mit 26 klingenden Stimmen für den Preis von 1460 Thaler hergestellt. — Bei einem kürzlich von dem Organisten H. Sattler in Hasselfelde gegebenen Orgelconcert wurde das Violoncell concertirend mit der Orgel gebraucht, was eine vorzügliche Wirkung hervorbrachte. Jedenfalls verdient's Nachahmung.

Der Gipfel aller Festlichkeiten, womit Berlin am 15ten dies. M. des Königs Geburtstag beging, war die Darstellung von Spontini's „Olympia" nicht nur durch das künstlerisch Gediegene, sondern auch durch den seltensten Glanz und die größte Pracht. Das Hervorragendste leisteten Frau Köster-Schlegel und Frl. Wagner.

Druckfehler-Berichtigungen.

Nr. 16, S. 161, Sp. 2, Z. 22 v. o. statt „die Albrechtsberger für seinen Schüler" lies „für seine Schüler". S. 165, Sp. 1, Z. 3 v. u. statt Pygmar lies Pygmäe.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

St. Heller, Op. 78. Spaziergänge eines Einsamen. Sechs Charakterstücke für Pianoforte. Leipzig, Kittner. Heft 1, 20 Ngr. Heft 2, 25 Ngr.

Wohlthuend ist es, in der neuesten Pianoliteratur wieder einem Werke zu begegnen, in welchem zwar wenige Noten aber viel Poesie zu finden ist. Jedes dieser einzelnen Sätzchen bildet in sich ein abgeschlossenes Ganze, welches bald weniger bald mehr erzählt von den verschiedenen Gemüthsstimmungen, in denen der Einsame die Natur durchwandert hat. Thuen wir desgleichen am Piano; wir haben nur mit wenigen Schwierigkeiten zu kämpfen, welche die Spaziergänge verbittern könnten.

Lieder und Gesänge.

Fr. Lachner, Op. 96. „Sängerfahrt", in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Mainz, Schott. 1ste Lieferung. 1 Fl. 21 Kr.

Dieser Cyclus enthält 17 Lieder, welche in einzelnen Lieferungen erscheinen werden. Die vorliegende 1ste Lieferung enthält: Nr. 1 Mondscheinnacht, Nr. 2 Erscheinen, von Hoffmann v. Fallersleben; Nr 3 Ihre Gestalt, von Heine; Nr. 4 Der Beichtzettel, von Fallersleben; Nr. 5 Warum, von Heine; Nr. 6 Ein Kinderlied, von Guido Görres. Die Musik ist namentlich zu den Gedichten von Fallersleben recht entsprechend; die Lieder von Heine sollten freilich höher aufgefaßt sein, denn es fehlt denselben ganz der eigenthümliche Geist, den dieser Dichter besitzt. Das Kinderlied ist recht anmuthig gedacht. Die Begleitung sämmtlicher Lieder ist leicht und dem Instrumente angemessen.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien

im Verlage von

***C. F. Peters**, Bureau de Musique in Leipzig.*

Bach, J. S., Six Concertos publiés pour la première fois d'après les manuscrits originaux par S. W. Dehn, Conservateur de la bibliothèque royale de Berlin.
Second Concerto pour Violon, Flûte, Hautbois et Trompette concertans avec accomp. de 2 Violons, Alto, Violoncelle et Basse. 2 Thlr. 5 Ngr.
Partition. 1 Thlr.
Parties. 1 Thlr. 5 Ngr.
Troisième Concerto pour 3 Violons, 3 Altos et 3 Violoncelles avec Basse. 2 Thlr. 20 Ngr.
Partition. 1 Thlr.
Parties. 1 Thlr. 20 Ngr.
Quatrième Concerto pour Violon et 2 Flûtes concertantes avec accomp. de 2 Violons, Alto, Violoncelle et Basse. 3 Thlr. 10 Ngr.
Partition. 1 Thlr. 20 Ngr.
Parties. 1 Thlr. 20 Ngr.

———, Oeuvres complettes, Livr. 16. contenant: Concert en Fa majeur (F-dur) pour le Clavecin et deux Flûtes concertantes, avec accomp. de 2 Violons, Viola et Basse, publié pour la première fois d'après la partition originale par S. W. Dehn et F. A. Roitzsch. 3 Thlr. 15 Ngr.
Partition. 1 Thlr. 15 Ngr.
Parties. 2 Thlr.

Brunner, C. T., Kinder-Melodien. 8 leichte Tonstücke über Jugendlieder. Heft 1. 15 Ngr.
„ 2. 15 Ngr.

Corticelli, C., L'Aurore musicale. 15 petits morceaux doigtés pour le Piano. à 5 Ngr.
Cahier I. Nr. 1. Le Début. Nr. 2. La Valse. Nr. 3. L'Encouragement. Nr. 4. L'Attention. Nr. 5. La Plaisir. à 5 Ngr. 25 Ngr.

Gerke, O., 2d grand Duo pour 2 Violons. Op. 42. 1 Thlr. 5 Ngr.

Jaell, A., Rhapsodie américaine pour le Piano. Op. 19. 20 Ngr.

Jansa, L., 6 Duos pour 2 Violons. Op. 74. Nr. 4, 5, 6. à 20 Ngr. 2 Thlr.

Kalliwoda, J. W., Allegro pour le Piano à 4 mains. Op. 162. 1 Thlr.

Kalliwoda, Wilh., 6 Characterstücke für Pianoforte. Op. 2.
Nr. 1. Romanze. Nr. 2. Scherzo. Nr. 3. Lied. à 5 Ngr. 15 Ngr.
Nr. 4. Pastorale. Nr. 5. Frühlingslied. Nr. 6. Nocturne. à 7½ Ngr. 22½ Ngr.

Kunstmann, J. G., Album für 2 Violinen, Viola und Violoncelle, angehenden Quartettspielern und Freunden dieser Unterhaltung gewidmet. 1 Thlr. 20 Ngr.

Riesch, Graf **Theod.,** Worte und Töne für das Pianoforte. Op. 5. 1 Thlr. 10 Ngr.

———, Rhapsodischer Gedanke nach Worten des Componisten für das Pianoforte. Op. 7. 12 Ngr.

Schumann, Rob., Ouverture zu Schiller's „Braut von Messina" für grosses Orchester. Op. 100. 2 Thlr. 20 Ngr.

Johann André in *Offenbach a. M.* sucht und kauft Exemplare von **Mozart, Op. 104, Sinf. conc. für Viol. u. Alt.**
Briefe franco.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.

Fünfunddreißigster Band. № 18. Den 31. October 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Concertmusik.

Concertoratorien, Cantaten.

Heinrich Dorn, 65stes Werk. Te Deum laudamus, **eine Concertcomposition für Solostimmen, Chor und Orchester. Clavier-Auszug. — Mainz und Brüssel, bei B. Schott's Söhnen. Preis 3 Fl. 36 Kr.**

Von einem „Kirchenstyle" spricht man genau nur seit derjenigen Zeit, seit welcher ein weltgeschichtliches Ereigniß bewiesen, daß die Kirche ihre unbeschränkte Herrschaft nicht nur bei einigen dem Leben abgewandten Denkern, sondern auch in weiteren Lebenskreisen, in den gebildeteren Volksschichten (die der Kunst gegenüber allein in Betracht kommen können) nicht mehr besitzt. Die französische Revolution von 89 war es, welche die Lehren der Philosophen zu Thaten machte und an die Stelle früherer Uebereinstimmung das Gegentheil, an die Stelle des Glaubens den Zweifel, die Gespaltenheit setzte, im Leben jedoch der Reaction d. h. der Wiederherstellung des Alten erliegen mußte. Seit dieser Zeit unterscheidet man einen besonderen „Kirchenstyl". Vor 300 Jahren klang die Musik zu einem komischen Liede ebenso wie die Musik zu einem Meßtexte. Vor 100 Jahren schrieb Händel in dem nämlichen Style mit Glück Oratorien, in dem er zuvor mit weniger Glück Opern geschrieben hatte. Alle die Componisten aus unserer Glanzperiode, die mit ihren Anschauungen noch in der Zeit vor der französischen Revolution wurzeln, wie z. B. Haydn und Mozart, musicirten bei einem lustigen Naturell eben so lustig in der Kirche als an anderen minder heiligen Orten. Dagegen schrieb der ernste Gluck zu erhabenen Situationen und Worten im Theater Musik, die in die Kirche jedes Zeitalters paßt. Als jedoch der Unglaube in die Massen drang, ergriff er nothwendig auch die Gemüther der Tonkünstler, die ihrem Naturell von nun an blos noch im Leben freien Lauf lassen durften, für die „wiederhergestellte" Kirche aber einen besonderen Musikstyl aufzufinden angewiesen waren. Seit dieser Zeit unterscheiden wir drei Gattungen von Componisten kirchlicher Texte. Die erste Gattung wurzelt mit ihren Anschauungen nicht in der Gegenwart, sondern in der Vergangenheit und componirt auf alte gläubige Art und Weise, wie es ihr eben ums Herz ist: sie muß erleben, daß man ihre Musik überhaupt sehr altväterisch, für die Kirche aber recht wohl, für das Leben dagegen gar nicht geeignet findet. Die zweite Gattung lebt mit ihrem Bewußtsein in der Gegenwart und componirt auf Bestellung mit Raffinement in allen möglichen Stylen: für das Leben im Modestyle, für die Kirche aber in einem besonderen „Kirchenstyle", den sie sich aus den Compositionen der gläubigeren Vorfahren auf mannichfache Weise (daher die Uneinigkeit über den „wahren" Kir-

chenürl) abzieht und sogar durch die Lehre weiter zu verpflanzen sucht. Die dritte Gattung endlich ignorirt die Kirche als solche gänzlich und erblickt in kirchlichen Texten nur die Vorwürfe für freie rein künstlerische Arbeiten. In erster Reihe tritt hier Beethoven auf, der den Geist der Neuzeit zuerst durch künstlerische Thaten verherrlicht hat und über dessen angebliche Kirchencompositionen wir wahrscheinlich viel Albernes nicht hätten anzuhören brauchen, wenn er die nämliche Aufrichtigkeit, die aus dem Inhalte seiner „Kirchencompositionen" spricht, auch in der Form beobachtet hätte. Auf dem nämlichen Wege begegnen wir auch Hrn. Dorn, der nur noch diese Aufrichtigkeit vor Beethoven voraus hat und deshalb sein Tedeum sogleich auf dem Titel als eine „Concertcomposition" ankündigt, wornach es um so räthselhafter erscheinen muß, wenn eine gottesfürchtige Berliner Kritik in Bezug auf diese Composition Worte wie „Kirchenmusik" und dergl. in den frommen Mund nimmt. — Der Concertsaal ist der Ort, wo weder auf den musikalischen Ausdruck der Charaktere bestimmter handelnder Personen, noch auf die Erweckung gewisser Haupt- und Grundstimmungen ausgegangen wird, sondern wo allein das Interesse einer kunstgebildeten Aristokratie an der rein künstlerischen Behandlung von Vorwürfen aus allen Gebieten des Lebens Befriedigung finden soll, — wo mit Dank entgegen genommen wird, was der Künstler in rein künstlerischer Absicht bei voller Freiheit nach jeder Seite hin geschaffen hat. Daher gehören auch — streng genommen — sehr viele Kunstwerke in den Concertsaal, die wir im Theater und in der Kirche aufführen: daher ist der Concertsaal so recht eigentlich der Tummelplatz des Kunstmusikers.

Das Tedeum des Hrn. Dorn liegt uns nur im Clavierauszuge vor, was wir um so mehr bedauern müssen, als gerade das Orchester eine Hauptrolle dabei zu spielen scheint. Die Composition zerfällt in 5 Nummern, deren nähere Beschaffenheit wir in möglichster Kürze angeben wollen.

Nr. 1: Moderato, D-Dur. Nach einem allmäligen Eintreten aller Instrumentalstimmen mit dem Hauptmotive dieser Nummer auf der Dominante unter fortwährender Steigerung nimmt im hellen Forte ein Solobaß ohne Begleitung dieses Motiv auf der Tonika auf:

Te De-um lau-da - mus!

In vollen Harmonieen wiederholen sämmtliche Vocalstimmen diesen Aufruf und in kräftiger Weise geht es unter Theilnahme des Orchesters nun fort bis zum Te aeternum etc., das, außer den Accenten auf das Te, piano gehalten ist. Mit dem Tibi omnes angeli etc. beginnt ein Poco a poco crescendo, das vom pp. bis ins ff. führt, mit dem das Sanctus in mächtigen Accorden eintritt: in 16 Tacten geht hierbei der Vocalsatz aus der Dreistimmigkeit durch die Vier-, Fünf-, Sechs- und Siebenstimmigkeit bis in die volle Achtstimmigkeit über*). Eine Fuge im Piu Allegro auf die Worte: Pleni sunt coeli et terra majestatis gloriae tuae — ein Tonstück von großer Kraft und Klarheit und mit einem entsprechenden freien Coda schließt diese Nummer wirkungsvoll ab. Das Thema der Fuge zeichnet sich durch einen Decimensprung aus, der für die Fortführung desselben auf anderen Tönen noch ganz besondere Schwierigkeiten bereitet.

Diese ganze Nummer ist großartig angelegt, sorgfältig ausgeführt und muß von bedeutender Wirkung sein.

Nr. 2: Maestoso, B-Dur. Ein längeres Baßsolo auf die Texteswörte: Te gloriosus Apostolorum chorus etc. bis sancta confitetur ecclesia. Der Baßgesang in Art eines Cantus firmus und von ernstem Ausdrucke erhält seine contrapunktische Begleitung durch ruhige Achtelnotengänge in mehren Instrumentalstimmen; einige Hauptstrophen dieses Textes wiederholt der Chor in einfachen Harmonieen und ohne Instrumentalbegleitung, bis am Schlusse der Nummer die Solostimme sich mit ihm vereinigt. — Auch diese Nummer verräth überall den denkenden und geschickten Künstler und wird nicht verfehlen, die ihr entsprechende Wirkung hervorzurufen.

Nr. 3: Andantino, F-Dur. Ein melodiöses Tonstück mit einer Begleitung in gebrochenen Accorden: reine Homophonie durchweg. Im Gesange alterniren Solotenor und Solosopran auf die Strophen: Tu rex gloriae Christe etc., tu devicto mortis aculeo etc. und tu ad dexteram Dei etc. Das „Judex crederis esse venturus" am Schlusse dieser Nummer singt „trepidamente" der Soloalt vor und sämmtliche Solostimmen singen es in Octaven auf ergreifende Weise ihm nach. — Nicht weil eine homophone Arienmusik, wie in dieser Nummer, „unkirchlich", sondern weil sie weder in Uebereinstimmung mit der übrigen Musik des Tedeums, noch auch durch den unterliegenden Text besonders gerechtfertigt ist, können wir der Haltung dieses Stückes unseren unbedingten Beifall nicht schenken: — italienische Melodie, wenn auch nicht frivoler

*) Dies sei für Hrn. Sattler bemerkt: Hr. Dorn aber wird zugeben, daß die Vocalwirkung dieser Steigerung noch reiner sein würde, wenn die immerhin discrete Instrumentalbegleitung eine solche consequente Zunahme der Stimmigkeit nicht zum Theil verdeckte.

Art und wenn auch mit reicherer harmonischer Unterlage, bleibt immer ein Ding, das an den Salon erinnert, und eine solche Erinnerung mag in einem Rossini'schen Stabat mater nicht störend sein, weil sie da mit der ersten Note beginnt und mit der letzten erst aufhört, — hier jedoch ist sie es, weil das, was ihr vorausgegangen und nachfolgt, in eine ganz andere Stimmung versetzt.

Nr. 4: Hier sind die Strophen: Te ergo etc., quos pretioso etc., aeterna fac etc., salvum fac etc. und et rege eos etc. psalmodirend in folgender Art

Andante. *p*

behandelt: Te er - go quae-su-mus fa - mu-

lis tu - is sub - - - ve - - ni-

Auf der nämlichen einfachen Melodiefolge — vom Chorsopran und Solotenor im Einklange gesungen — und nur auf anderen Hauptharmonien (A-Dur, Cis-Moll, E-Dur, C-Dur und A-Dur) ertönen die übrigen Strophen. Im Allegro vivo, ma non presto, in A-Dur und auf die Textesworte: Per singulos dies benidicimus te et laudamus nomen tuum in saeculum saeculi schließt eine Fuge mit freiem Coda, von der nämlichen Kraft und Klarheit wie die erste, diese Nummer ab.

Nr. 5 beginnt mit einem kurzen Choralgesange auf die Worte: Dignare Domine etc. (Andante patetico, D-Moll). Darauf folgt das „Miserere": ein längeres Altsolo von treffendem Ausdruck, aber musikalischer Unbedeutendheit — unterbrochen und begleitet von einzelnen charakteristischen Ausrufen der Chor- und tieferen Solostimmen. Erst mit dem „Fiat misericordia tua super nos" tritt der Solosopran ein; bei dem „Quem admodum speravimus in te" weicht das bisherige Moll einem hellen D-Dur. Der eigentliche und länger ausgeführte Finalsatz beschränkt sich jedoch auf den Text: In te Domine speravi! Non confundar in aeternum! Amen! — Diese beiden Hauptstrophen sind durchweg gegensätzlich behandelt: in G-Dur singen das „In te Domine" Alt und Baß in einer längeren Octavenmelodie und unter einer harfenartigen Begleitung, darauf das „Non confundar" die Solostimmen in vierstimmigen Harmonien ohne Begleitung; hierauf wiederholt sich dieses Stück in B-Dur, wobei das „In te Domine" von Sopran und Tenor gesungen wird; endlich wiederholt sich das nämliche Stück noch einmal in D-Dur, wobei alle Chorstimmen im Forte das „In te Domine" singen. Noch einige ähnliche Gegensätze folgen hierauf, bis ein längeres Amen diese Nummer und mit ihr das ganze Tedeum wirkungsvoll abschließt. — Dem Finalsatz ist die nämliche Großartigkeit in der Anlage und Sorgfalt in der Ausführung nachzurühmen, wie der ganzen Nr. 1: auch eine bedeutende Wirkung wird hier nicht ausbleiben. Dagegen muß man die Solonummern als die verhältnißmäßig schwächeren Partien des Werkes bezeichnen.

Die Eigenthümlichkeiten des vorliegenden Tedeum beruhen nicht sowohl in der musikalischen Composition, als vielmehr in der Conception und den Combinationen des Hrn. Dorn, in der Architektonik des Werkes. Die Musik des Componisten ist zwar frei von aller Manier wie von allen Reminiscenzen, entbehrt aber auch jeder eigentlichen Originalität. In solch einem Musikstyle erblicken wir jedoch den „wahren musikalischen Electicismus", dem gegenüber z. B. der angebliche Electiker Mendelssohn als Manierist erscheint, und den wir einem Componisten nicht nur nicht zum Vorwurfe machen, sondern den wir stellenweise sogar mancher an sich gar nicht unliebenswürdigen Manier vorziehen, namentlich in größeren Werken.

So viel uns bekannt geworden, ist das Tedeum des Hrn. Dorn im Januar des vorigen Jahres in Berlin zur Aufführung gelangt.

T. U.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Louise Zachariä v. Lingenthal, Op. 2. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, J. Ambrosius Barth. Preis 24 Ngr.

Als Erstlinge verdienen diese Lieder wenigstens das Lob, daß sie recht frisch und ungekünstelt sind, wenn auch die Stufe der musikalischen Erfindung noch nicht bedeutend ist; die Empfindungsweise hat noch keinen tieferen Grund, allein die Auffassung zeigt doch Verständniß und Streben nach poetischer Gestaltung, das auch an einigen Stellen gute Früchte trägt. Das beste in dieser Sammlung ist wohl das erste, „der einzig Eine" von R. Burns; fehlt auch die nationale Farbe, so hat es doch einen guten Kern; die deutsche Uebersetzung aber taugt nichts; das „o weh! der Eine" und „o je! der Eine" nimmt sich wunderlich darin aus. Außerdem sind Nr. 5, Lied von Platen, und Nr. 6 „Muth" von Geibel noch beachtenswerth; das erstere hat einen frischen Zug in

der Melodie, das letztere, wenn auch nicht musikalisch bedeutend, trifft doch im Allgemeinen die Stimmung des Gedichtes.

Wilhelm Tschirch, Op. 34. Vier Gesänge für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 12 Sgr.

Es ruhen diese Gesänge sämmtlich auf einem poetischen Grunde, und zeigen in ihrer anerkennenswerthen Selbstständigkeit ein tieferes Erfassen der Texte. Einfach in ihrem technischen Ausbau wirken sie um so mehr durch ihren Inhalt. Gleich der erste, „Warme verschwiegene Nacht" von F. Kugler, fesselt uns durch den warmen, weichen Hauch seiner Melodie, die den Geist des schönen Gedichts sehr charakteristisch erfaßt. Nr. 2 „Ich liebe Dich" von Märker weiß sich, abweichend von der stereotyp gewordenen Sentimentalität in Liebesliedern, frei zu halten von der hohlen Süßlichkeit moderner Liebelei. Die „spanische Romanze" (Nr. 3) trifft sehr bezeichnend den Romanzencharakter, wie ihn die streng unterscheidende Aesthetik festgestellt hat. Desgleichen weiß auch Nr. 4 „la chitarra non suona più!" von F. Kugler den Schmerz über ein geschwundenes Glück, der nur in dumpfen Lauten herüberweht aus einer früheren Zeit, in sinnvoller Weise zum Ausdrucke zu bringen, der uns sympathisch berührt.

Bernhard Molique, Op. 34. Sechs Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. — Stuttgart, Ebner. 2 Hefte. Pr. à 20 Sgr.

Obwohl diese Lieder unter denjenigen rangiren, die auf etwas Höheres es absehen, als auf bloße Unterhaltung, so stehen sie doch den bereits früher besprochenen (Op. 38 in Bd. 32 dies. Ztschr.) hinsichtlich der Erfindung nicht blos nach, sondern auch was den ganzen musikalischen Geist derselben betrifft. Fanden wir nämlich in jenen charakteristische poetische Färbung, verbunden mit einer schön und fein nüancirten Abrundung, einen gewissen weichen Gefühlston, der dem Componisten eigenthümlich ist, so zeigt sich in diesen beinahe die Kehrseite davon, wenn auch nicht durchgehend in allen Liedern; die Stimmung erscheint etwas detonirt. Sie gleichen mehr einer von mattem Mondlicht beschienenen Landschaft. Zu den weniger gelungenen gehören vorzüglich die im zweiten Hefte, sie haben keine rechte Energie, wenn schon im Allgemeinen ihr Ausdruck von einem poetischen Hintergrunde getragen wird. Im ersten Hefte erhebt sich die Empfindung zu einer stärkeren Aussprache. Das erste Lied von Geibel hat eine sinnige, träumerische Physiognomie, obwohl etwas zu weich. Das zweite „sei still" von K. Haltaus, nicht stark in der Erfindung, doch von etwas frischerem Ansehn. Desgleichen finden wir in Nr. 3, Lied von Brunold, eine gesteigerte Empfindung und bewegteres Leben ausgedrückt. Em. Klitzsch.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

Otto Lindblad, (ohne Opuszahl). 4 Sänger for fyra Mansröster. — Kopenhagen, C. C. Lose et Delbanco. Preis 1 Thlr.

So viel sich nach der bloßen Musik urtheilen läßt, sind diese Lieder kräftig gehalten, ohne durch besondere Eigenthümlichkeiten sich auszuzeichnen. Das letzte scheint das Eigenthümlichste zu sein.

Louise Zachariä v. Lingenthal, Op. 1. Gute Nacht. Gedicht von Geibel, für vier Männerstimmen. — Leipzig, Ambrosius Barth. Preis ½ Thlr.

Es gehört diese Composition unter die besseren; sie hat den Ausdruck des Gedichtes recht gut getroffen, wenn auch nicht in besonders hervorstechender Weise. Der zweite Theil derselben ist am besten. Das „schaffet in Ruh" ist recht sinnvoll gemacht, und namentlich ist der Schluß in seiner chromatischen Steigerung von ganz entschiedener Wirkung. Es sei Männervereinen empfohlen.

Franz Abt, Arion. Bibliothek des Männergesangs. Siebentes Heft, enthaltend 12 Gesänge. — Zürich und Bern, Hug. Ohne Preisangabe.

Es wird in dieser Sammlung den Männervereinen Ernstes und Launiges geboten; ist auch nicht Alles von gleichem Werthe, so enthält dieses Heft doch Manches, was namentlich weniger geübten Vereinen willkommen sein wird. Die Art und Weise, wie sich Fr. Abt in der Composition von Männergesängen bewegt, ist bereits so bekannt und bei Vereinen so heimisch geworden, daß die Kritik eines weiteren Urtheils sich enthält. Em. Klitzsch.

Instructives.

Für Pianoforte.

F. X. Chwatal, Op. 92. Methodisch geordnete Pianoforte-Schule für das zarte und reifere Jugendalter.

Lief. IV. — Magdeburg, Heinrichshofen. Preis 15 Sgr.

Der Verfasser dieser Pianoforte-Schule hat sich bereits durch mehrere Werke, die instructiven Zweck haben, einen guten Namen gemacht. Auch diese vorliegende Lieferung reiht sich an die früheren in gleichem Geiste an; obwohl es nicht mangelt an derartigen Werken, so wird doch gewiß auch diese Schule den fortschreitenden Bedürfnissen Genüge leisten und beim Unterricht sich zweckfördernd erweisen.

Aloys Schmitt, Op. 114. Methode des Clavierspiels. Eine planmäßig geordnete Sammlung von Tonstücken zur stufenweisen Ausbildung der Fingerfertigkeit und des Geschmacks, 3te Stufe. Etüden. Heft 1 und 2. — Offenbach, Joh. André. Preis des 1sten Heftes 2 Fl. 24 Kr. Heft 2, 1 Fl. 48 Kr.

Auf diese Etüden sei ganz besonders aufmerksam gemacht. Obwohl kein Mangel an derartigen Stücken in der Pianoforte-Litteratur ist, so hat doch der Verfasser durch die endliche Herausgabe dieser Etüden, die er nach Zeit und Bedürfniß für seine Kinder geschrieben, ein wesentliches Verdienst sich erworben. Es wird durch sie das Studium des Clavierspiels in einer sinnvollen Weise erleichtert und angenehm gemacht. Die größeren Schwächen der Hand werden durch mehrere Etüden beseitigt und überhaupt ist das ganze Figurenwerk in einer so angemessenen Weise für die Kinderfinger gewählt, daß ihr Studium alsbald in weitere Kreise eindringen wird. Diejenigen, welche die dritte Stufe bilden, sind zuerst erschienen, weil, wie der Herausgeber bemerkt, diese in den dem Componisten näher stehenden Kreisen am bekanntesten sind und die Nachfragen sich täglich wiederholten.

Em. Klitzsch.

Noch ein Wort über die moderne Behandlung des Chors insbesondere im Männergesange.

Jeder schriftliche Streit, wenn er in die Länge geführt wird, entfernt sich in der Regel immer weiter von seinem Zielpunkte und dreht sich um Nebendinge, um mißverstandene Ausdrücke und Sätze. Solchem schon angefachten Streite auszuweichen, ist mein Wunsch; der Wichtigkeit des Gegenstandes wegen aber fühle ich mich veranlaßt, frei und unabhängig von dem Vorangegangenen meine Ansicht über die moderne Behandlung des Chors auszusprechen. Ich fasse den Chor nicht als ein einziges Individium auf, wie Hr. T. U., sondern als eine Vereinigung von so viel Collectiv-Individuen, als selbstständige Stimmen im Chore sich aussprechen, daraus entspringt natürlich die entgegengesetzte Ansicht über die Behandlung des Chors. Alsdann unterscheide ich zwischen Stimmenführung und Stimmenvertheilung, die Stimmenführung muß so sein, daß jedes einzelne Collectiv-Individuum des Chors klar und selbstständig zur Aeußerung gelangt, wohl aber gestatte ich, daß ausnahmsweise, um eine Massenwirkung hervor zu bringen, jedes einzelne Collectiv-Individuum sich theile, wodurch eine besondere Stimmentheilung oder Stimmenvertheilung herbeigeführt wird. Den Hauptgrund dieser Annahme finde ich in der Charakteristik der Stimmen, wornach dem Soprane Frische, Heiterkeit, Anmuth, Lieblichkeit und Beweglichkeit, dem Alte Bescheidenheit, Ernst, Würde und Fülle, dem Tenore Zärtlichkeit, Schmelz, jugendliches Feuer und Innigkeit, dem Basse aber Kraft, Humor, Gravität zugeschrieben werden kann. Selbst im Männergesange unterscheiden sich meiner Ansicht und Erfahrung nach, nicht blos die äußersten Stimmen, sondern sogar die Mittelstimmen durch ihre eigenthümliche Färbung, wornach der erste Baß markiger, voller, männlicher erklingt, der zweite Tenor dagegen weicher, dünner, lieblicher. Wollen wir aber einmal diese Charakteristik der Stimmen festhalten und durch dieselbe Abwechselung und Mannichfaltigkeit, Leben und Bewegung in den Chor bringen; so ist es nicht anders möglich, als durch selbstständige Behandlung der Stimmen, worunter ich nicht die streng gebundene Schreibart verstanden haben will, sondern gerade die ungebundene, freie. Solche freie Schreibart oder Behandlung ist aber von Seiten des Componisten nicht anders auszuführen, als durch die Gewandtheit, nicht blos Accorde zusammen zu fügen, sondern mehrere selbstständig neben einander sich fortbewegende, oft im Contraste mit einander stehende Melodien fortzuführen. Soll dies nicht ängstlich und gezwungen, steif und holperig erscheinen, so bedarf der Componist zunächst eine tüchtige Uebung in der selbstständigen freien Behandlung der Stimmen, im Contrapunkte. Da man leider gewöhnt ist und wohl auch, wegen der vielen Anfängerarbeiten, worin meist eine Verwechselung des Mittels mit dem Zwecke stattfindet mit Recht, solche contrapunktische Arbeit mit steifen, trockenen Verstandesgrübeleien, mit sogenannter papierner oder Augenmusik zu verwechseln, so führte ich früher schon Beethoven als Beispiel an, der trotz seines ungeheuern Genies, welches die Regeln des Contrapunktes von selbst gefunden haben würde, nicht verschmähete, strenge contrapunktische Studien zu machen, weil er einsehen

mochte, daß er hierdurch zu höherer künstlerischer Freiheit sich emporschwingen würde.

Was soll, was will der moderne Chor? Er soll, er will nicht blos lyrischen Zwecken dienen, wie ehemals, als er fast ausschließlich der Kirche diente, sondern er soll, er will dramatischen, gesellschaftlichen, allgemein menschlichen Zwecken huldigen. Welche reiche, umfassende Aufgabe! Der Ton selbst, der sinnliche Ausdruck des Tons, die Tonmasse kann nicht im Stande sein, die Gefühle, Stimmungen, Leidenschaften, Reflectionen, den Humor, die Komik, den Scherz, die Naivität, kurz alle die Empfindungen, Launen und Gedanken, welche die Menschheit bewegen, auszudrücken, es gehört hierzu mehr, vor allen Dingen neben technischer Gewandtheit und musikalischer Durchbildung, ein Standpunkt, der den Componisten auf der Höhe seiner Zeit erblicken läßt. Nimmt der Componist diesen Standpunkt ein, so wird er leicht die Kunstmittel, die zum Schaffen und zum richtigen und zweckmäßigen Ausdrucke seiner Schöpfungen dienen, auffinden. Innerhalb der schon bemerkten Mittel hierzu, als Freistimmigkeit, nur ausnahmsweise im Sinne des Hrn. T. U. (äußeres, sinnliches Ausdrucksmittel), besonders aber in oben bemerktem Sinne, womit sich charakteristische Auffassung und Benutzung der Stimmen verbindet, können noch folgende empfohlen werden:

1) Größere Beachtung der Tonhöhe und Tonlage der einzelnen Stimmen.

Der Charakter und die Wirksamkeit einer Stimme gestaltet sich in der höhern Tonlage anders, als in der tiefern; läßt der Componist in Berücksichtigung dieser Gestaltung seine Melodien bald von dieser, bald von jener Stimme vortragen, unbekümmert, ob die Stimmen sich durchkreuzen oder nicht, so erzielt er damit eine reiche Mannichfaltigkeit und Abwechselung. Jede Stimme kann melodieführend eintreten, übernimmt daher jedesmal diejenige Stimme die Hauptmelodie, welche ihrem Charakter gemäß den Sinn der Worte, der einzelnen Gedanken, Stimmungen am besten ausdrückt, so tritt von selbst eine orchestrale Behandlung des Chors ein.

2) Abwechselung zwischen Zusammenwirken und einzelnem Auftreten der Stimmen und Wechsel zwischen Chor- und Sologesang.

Fortwährend zu Gehör dringende Massen, selbst im Wechsel des Forte und Piano schwächen die Aufmerksamkeit auf dieselben, betäuben, schläfern ein, wirken monoton; öfterer Wechsel aber zwischen dem Auftreten der einzelnen Stimmen, zwischen Solo- und Chorgesang, zwischen einzelnen Stimmen und vollen Massen erregt fortwährend die Aufmerksamkeit und das Interesse für den Chorgesang. Ganz besonders ist im Chorgesange die Duetten- und Terzettenform auszubeuten; während nämlich der Chor in vollen Massen aber mit zurückgehaltener Kraft singt, treten einzelne Solostimmen, deren Besetzung auch verdoppelt, überhaupt vermehrt werden kann, im Duett oder Terzett besonders heraus.

3) Größere Beachtung der dynamischen Schattirungen. In der Regel singt der ganze Chor entweder stark oder schwach, bei selbstständiger Behandlung der Singstimmen muß natürlich wie im Bogenquartett jedesmal die melodieführende Stimme oder überhaupt diejenige, welche selbstständig etwas zu sagen hat, sei es, um einen Contrast mit einer andern Stimme zu bilden, oder ein Nebenmotiv hervorzuheben, besonders hervortreten.

4) Beachtung des Parlandosingens.

Namentlich im Männerchore, wenn darin Naivität, Humor, Scherz ꝛc. sich aussprechen soll, ist das Parlandosingen sehr wirksam, es tritt dadurch der Text deutlicher hervor, die Töne fließen leicht und ungezwungener dahin, das ganze Ensemble wird gefällig, leicht und verständlich. Von Seiten des Componisten muß das Parlando besonders angedeutet werden.

Neben diesen angeführten Punkten ist eine größere Aufmerksamkeit dem Rhythmus zu widmen, in ihm liegt ein Reichthum, eine Mannichfaltigkeit sinnlichen Ausdrucks, die selbst eine charaktergleiche Tonmasse beleben und selbst bei längern Compositionen wirksam machen kann. Schon die Tactart, welche Mannichfaltigkeit bietet sie, wenn außer den gewöhnlichen Tacten der 5- und 7theilige Tact in zweckmäßiger Gliederung zur Anwendung gebracht wird, wie aber nicht minder kann auch diese Mannichfaltigkeit in ganzen Sätzen und Perioden durch neue rhythmische Gliederungen erscheinen! Wenn nun endlich die Componisten auf zweckmäßige Auswahl der Texte, worin nicht allein wahre Poesie und poetische Wahrheit liegt, sondern worin auch musikalische Ausdrucksmittel enthalten sind, als zweckmäßiger Versbau, Contraste ꝛc.; wenn die Componisten bei allem Streben, der Zeit und dem Zeitgeschmacke zu huldigen, nie die wahre Kunst, der das Gemeine fremd ist, außer Augen setzen, dann fürchte ich nichts für die Kunst, wenn jenen eine größere Freiheit in Behandlung des Chors angerathen wird: doch in Bezug auf viele der sogenannten Tagescomponisten, die mit ihren trivialen Compositionen den Markt überschwemmen und dabei wähnen, die wahre Freiheit errungen zu haben, weil ihre Werkchen grob sinnlicher Natur sind, sage ich abermals, nur durch tiefes Studium, wovon auch als Mittel zum höhern Zweck das Studium des Contrapunktes nicht ausge-

schlossen werden darf, gelangt man zur Freiheit, zur Kraft, wahrhaft künstlerische Werke zu schaffen.

H. Sattler.

Aus Trier.

Den 15ten October.

Am 9ten dies. M. fand das dritte Lehrergesangfest Statt. Die ganze Anlage des Festes, was alljährlich wiederkehren soll, zeigt, daß es einen guten Entwicklungsgang eingeschlagen hat, daß man die Großartigkeit eines musikalischen Festes erreichen kann, ohne Zeitungsgepränge und ohne daß man dem Beispiele einer rheinischen Nachbarstadt folgen müsse, die solche Gelegenheiten stets zu benutzen weiß und herbeizuführen sucht, die Kunst als milchgebende Kuh zu betrachten. Das erste dieser Feste war am 19ten October 1848, das zweite den 10ten April 1850. Das Jahr 1849, überhaupt der Kunst nicht günstig, brachte so viele Hindernisse, daß eine Vereinigung der Lehrer unsres Regierungsbezirks zu diesem Zwecke nicht möglich war; aber grade dieses Hemniß der ersten Begeisterung hat die Theilnehmer eher mehr angespornt, als daß es sie zu lähmen vermocht hätte, und wir freuen uns, mittheilen zu können, daß wohl an 200 Lehrer in dem letzten Concerte mitwirkten, und sämmtliche Stücke, welche zur Aufführung gebracht wurden, äußerst sorgfältig eingeübt mit Präcision und, wo es galt, mit eben so viel Feuer, als großer Delicatesse ausgeführt wurden.

Das Fest wurde eröffnet mit einem feierlichen Gottesdienste in der Kirche St. Gervasius des Vormittags 9 Uhr. Für den Abend brachte das Concertprogramm Folgendes: I. Hymne an die Eintracht für Männerchor und Tenor-Solo mit Begleitung des Orchesters, gedichtet vom Lehrer Glasner, componirt vom Lehrer H. Oberhoffer, Dirigent des Concertes. Baß-Arie aus dem Oratorium „Elias" von Mendelssohn. Lenzfragen von Lachner für den Chor allein. Meeresstille und glückliche Fahrt für Chor mit Orchesterbegleitung von C. L. Fischer. II. Die Seemänner, Duett von Rossini. Psalm von Schnabel für den Chor allein. Finale aus der Oper Stradella für Tenor-Solo. Kriegerscene für Chor mit Orchesterbegleitung von C. L. Fischer.

Gehen wir auf Einzelheiten ein, so müssen wir ferner die Wahl der Stücke als eine geschmackvolle bezeichnen, nur eines möchten wir bemerken: wir wünschten die Anlage eines solchen Concertes immer so, daß der Effect ein immer steigender wird, oder ich will mich anders ausdrücken: die Composition „Meeresstille und glückliche Fahrt", von Fischer, hat einen wahrhaft erhebenden Eindruck auf sämmttiche Zuhörer gemacht, wäre es nicht gut, wenn die folgenden Stücke geeignet gewesen wären, den Zuhörer auf der Stufe, wohin er gehoben war, zu erhalten oder noch höher zu bringen, statt ihn nach einem so vollständig musikalischen Genusse wieder ganz hübsch herabzustimmen und ihn in die Liedersphäre zu tragen. Wohlverstanden, es soll damit keinerlei Tadel gegen die Solosänger ausgesprochen sein.

Die „Hymne an die Eintracht" mit Begleitung des Orchesters, gedichtet von Glasener, componirt von H. Oberhoffer, ist eine Composition, welche von Talent und einer geübten Hand Zeugniß giebt, ein rundes abgeschlossenes Ganze. Wen Referent darüber gesprochen, Alle äußerten sich lobend, besonders wurde die Einfachheit und Klarheit des Werkes hervorgehoben; wenn der Componist sich vielleicht noch einen besseren Effect auf die Zuhörer erwartet hat, so muß er bedenken, daß den ersten Concertstücken, weil die Zuhörer erst eine Zeit lang im Concertsaale sitzen müssen, um vollständig gesammelt zu sein, gewöhnlich die nöthige Aufmerksamkeit nicht geschenkt wird, wie ja auch in der Oper während der Ouvertüre gewöhnlich die lebhafteste Unterhaltung geführt wird. Die folgenden Stücke: die Lenzfrage und Meeresstille und glückliche Fahrt waren nach unsrer Ueberzeugung der Glanzpunkt des ganzen Concertes. Diese beiden herrlichen Compositionen wurden vortrefflich gesungen; die gespannte Aufmerksamkeit des Publikums und die folgende laute Anerkennung durch Beifallsrufen bezeugten den eben gehabten seltenen musikalischen Genuß.

Der Psalm des zweiten Theiles von Schnabel, an und für sich eine gediegene Composition, ist zu lang; es tritt bei Männergesängen besonders, wenn viele Sänger mitwirkten, leicht der Uebelstand ein, daß sie von der ursprünglich gegebenen Tonart sinken, so daß man es als einen glücklichen Zufall anzusehen pflegt, wenn der Chor in der Tonhöhe bleibt, weßwegen lange Compositionen nur sehr vorsichtig gewählt werden dürfen, denn so wie der Chor einmal gesunken ist, geht es gewöhnlich unaufhaltsam abwärts, und mag der Chor noch so stark besetzt sein, er kann keine Kraft mehr entwickeln. Man hat zum Theil wohl aus dem Grunde in neuerer Zeit den Männerchören Instrumentation hinzugefügt, was außerdem noch den Vortheil gewährt, daß der zaghafte Sänger mehr Muth zum freien Heraussingen gewinnt und daß es durch die Zwischenspiele dem Sänger doch auch gegönnt ist, hier und da etwas zu ruhen.

Wie glücklich die Instrumentation unterstützen kann, sehen wir in der Kriegerscene von Fischer, die ich an sich wohl über die Meeresstille stelle, die

aber wegen des mangelhaften Orchesters nicht die Stellung im Concerte, die ihr gebührt, eingenommen hat.

Schließlich sprechen wir allen Mitwirkenden im Namen der Kunst unsern Dank aus und zugleich die Hoffnung, daß das nächstjährige Concert den Beweis liefern werde, daß das Unternehmen sowohl bei den Lehrern, als auch bei dem Publikum einen immer größeren Anklang finden werde.

Leipziger Musikleben.

Drittes Abonnementconcert am 23sten October.

Eröffnet wurde das Concert mit der Symphonie in B-Dur von Haydn; an Instrumentalsachen hörten wir außerdem im zweiten Theil die Ouvertüren zu Coriolan und Euryanthe. Die Solovorträge hatten auswärtige Künstler, die HH. von der Osten, Hofopernsängern aus Berlin und D. Pruckner, Pianist aus München übernommen. Beide, insbesondere der Erstere, producirten sich mit lebhaftem Beifall. Hr. von der Osten sang Recitativ und Arie aus Iphigenie in Tauris, Cavatine aus Paulus: „Sei getreu bis in den Tod ꝛc." endlich Beethoven's Adelaide; die Cavatine aus Paulus namentlich war eine sehr vorzügliche Leistung. Hr. von der Osten singt bei einer nicht allzu ergiebigen Stimme mit viel Ausdruck und besitzt Geschmack, inneres Verständniß, sehr gute Aussprache. In der Adelaide vermißten wir einigermaßen Schwung und Wärme, hierzu kam, daß die Begleitung ihn nicht unterstützte, zu stark und hart war. Hr. Pruckner ist ein junger Mann von 17 Jahren, der hier zum ersten Male außerhalb seiner Vaterstadt auftrat. Er entwickelte eine gute technische Bildung, Correctheit, Sicherheit u. s. f., er zeigte, daß er einen guten Grund gelegt hat. Höhere Eigenschaften wird er, läßt sich hoffen, bei weiteren Studien, bei weiterer geistiger Reife gewinnen. Er spielte das Concert in Es-Dur von Moscheles und die Don Juan Phantasie von Liszt. Beide Stücke waren nicht sehr glücklich gewählt: das Concert erinnert zu sehr an einen jetzt schon überwundenen Standpunkt des Clavierspiels; Hrn. Pruckner fehlte dabei die höhere Eleganz und Feinheit, welche Moscheles' Spiel charakterisirt; in der Phantasie vermißten wir die Kraft, die Bravour, die dämonische Leidenschaft, womit Liszt, namentlich im Champagnerlied, die Zuhörer zu begeistern vermag. Hr. Pruckner beabsichtigt seine weiteren Studien unter der Leitung des letztgenannten Meisters zu machen. F. B.

Kleine Zeitung.

Am 18ten August 1851 hielt die Niederländische Gesellschaft: Zur Beförderung der Tonkunst ihre 22ste jährliche allgemeine Versammlung in Amsterdam.

Aus der Berichterstattung des Secretärs der Hauptdirection ergab sich, daß die Zustände der Gesellschaft im verflossenen Jahre in jeder Hinsicht als günstig zu betrachten sind. Die verschiedenen Einrichtungen für Unterricht und Uebung blühen: Einiger Componisten Werke wurden gekrönt; andere wurden zur Fortsetzung aufgemuntert: Die Bibliothek erhielt einen namhaften Zuwachs, und die Abtheilungen der Gesellschaft verschafften ihren Mitgliedern wieder durch die Aufführung der vortrefflichen Meisterwerke reichen Genuß.

Im folgenden Jahre wird eine dreimalige Zulage von 800 F. jährlich dem jugendlichen Künstler zugewiesen werden, welcher bei einem für den Zweck stattfindenden Wettstreit den Sieg erringen wird; welche Zulage durch ihn allein zu benutzen ist, um drei Jahre hinter einander im Auslande seine musikalische Ausbildung zu vollenden.

Auch wurde vorläufig beschlossen, daß im Jahre 1854 das 25jährige Stiftungsfest der Gesellschaft — wahrscheinlich in Rotterdam, auf die glänzendste Weise begangen werden soll

Zugleich wurden zu Verdienst-Mitgliedern ernannt: Die HH. D. F. E. Auber, Director des Conservatoriums in Paris; Dr. C. Löwe, Musikdirector in Stettin; G. Meyerbeer, kön. preuß. Generalmusikdirector in Berlin; B. Molique, kön. Hofmusikdirector in Stuttgart; S. Ritter v. Neukomm in Paris; und zu correspondirenden Ehren-Mitgliedern die HH. F. Liszt, Hofkapellmeister in Weimar; der Prinz von Moskowa in Paris, und Joh. Schneider, Hoforganist in Dresden.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Madame Parish-Alvars, geb. Melanie Lery, bekannt als Harfenistin, ist von London nach Deutschland gekommen, und wird zuerst in Berlin auftreten.

Frau Sontag gastirt in Frankfurt und wird von da nach Stuttgart gehen.

Frau Lagrange giebt gegenwärtig einen Gastrollencyklus in Cöln, und ist für den Winter zu Gastrollen in Hamburg engagirt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Rungenhagen in Berlin hat zur Feier seines 50jährigen Jubiläums als Musikdirector der Singakademie den rothen Adlerorden dritter Classe mit Schleife erhalten.

Spohr hat von Petersburg das Diplom als Ehrenmitglied der dortigen philharmonischen Gesellschaft erhalten, zugleich ist er für nächstes Frühjahr dorthin eingeladen worden,

um bei der 50jährigen Jubelfeier der Gesellschaft eines seiner Oratorien zu dirigiren.

Vermischtes.

Vor Kurzem gab der Cölner Männergesangverein unter Musikdir. Weber im Theater ein Concert, worin er alle die Gesänge zur Aufführung brachte, durch die er in den letzten Jahren bei verschiedenen Wettgesängen den Preis gewann.

Orlandus Lassus hat zu Mons im Hennegau ein Denkmal erhalten.

Die Oper „Alfred" von Raff wird jetzt auf der Dresdner Bühne einstudirt.

Liszt's Oper „Sardanapal" soll nächstes Jahr in London zum ersten Male gegeben werden. Eine zweite neue Oper wird neben der „Afrikanerin" von Meyerbeer erwartet: sie soll Thomas Münzer zum Gegenstand haben.

In der großen Oper zu Paris unter Roqueplan's Direction wird der „ewige Jude" von Halevy und Meyerbeer's „Afrikanerin" zur Aufführung kommen.

Director Cornet von Hamburg hält sich jetzt in Paris auf, um die innere Organisation des Conservatoriums und die neuesten französischen Opernzustände kennen zu lernen, und im zweiten Theile seiner Schrift über die Oper zu veröffentlichen.

Der Wiener Männergesangverein, dessen Beschluß, an die Componisten, deren Lieder zum Vortrag gewählt wurden, einen Ducaten als Honorar zu zahlen, wir vor Kurzem erwähnten, hat jetzt an 15 Componisten 20 Ducaten ausgezahlt.

In Königsberg wurde Gretrys „Blaubart" mit großem Beifall gegeben.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik. Concertmusik.

Für Gesang.

R. Schumann, Op. 104. Sieben Lieder für eine Singstimme. Leipzig, Kistner. 25 Ngr.

— — —, Op. 103. Mädchen-Lieder für zwei Sopranstimmen. Ebend. 20 Ngr.

— — —, Op. 98. Lieder, Gesänge und Requiem für Mignon, für Gesang und Pianoforte. Breitkopf u. Härtel. Erste Abtheilung mit Pianofortebegleitung, 1 Thlr. 10 Ngr. Zweite Abtheilung, Clavierauszug, 1 Thlr. 5 Ngr.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

C. L. Fischer, Op. 11. Waldeslieder für vier Männerstimmen. Mainz, Schott. Heft 1 u. 2, à 54 Kr.

Vorliegende zwei Heftchen enthalten sechs Lieder; sämmtliche Gedichte sind von Oscar v. Redwitz, und haben Naturgenuß zum Inhalt. Die Musik ist den Gedichten entsprechend, und, wiewohl nicht ursprünglich, so doch das Alte im neuen Gewande gut wiedergebend. Das erste Heftchen verdient jedenfalls den Vorzug, während das zweite sowohl in der Behandlung des Textes als auch der Stimmführung flacher wird. Freunden des Männergesanges werden diese Lieder eine willkommene Gabe sein.

Instructives.

Für Pianoforte.

W. Plachy, Op. 102. Nr. 4—6. Les deux Elèves. 6 Duos faciles et originales pour Piano à quatre mains. Wien, Mechetti. 30 Kr.

A. Methfessel, Op. 132. Heft 3. Drei leichte instructive Sonatinen für das Pianoforte zu vier Händen. Minden, Fißmer. 25 Ngr.

Ein erfreulicher Zuwachs zu den Compositionen des bekannten Tonsetzer. Lehrer und Schüler werden an diesen Novitäten ihre Freude haben, die melodisch und höchst instructiv zum Genusse und zur Bildung strebsamer Anfänger geschrieben sind.

Bücher, Zeitschriften.

C. Czerny, 815tes Werk. Umriß der ganzen Musikgeschichte. 1ste Abtheilung bis 1800. Mainz, Schott, 1851.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

A. E. Müller, Op. 52: Le Sauts du Diable. Grand Caprice fantastique. Wien, Haslinger. 1 Fl. 15 Kr. C.M.

Der Bau dieses Werkes ist folgender: Erst ein Einleitungssatz, dann Allegro moderato, dann dasselbe zwei Mal variirt, endlich eine Schlußcadenz. Die Verbindung der einzelnen Sätzchen wird durch ein paar Cadenzen bewirkt. Was den Inhalt betrifft, so ist derselbe sehr dürftig, und dabei giebt es viel zu viel Noten, um den gewünschten Effect zu erzielen. Als Studie ist die Caprice mit Nutzen zu gebrauchen.

Ad. Lange, Op. 9. Hommage aux Graces. Fantaisie elegante pour le Piano. **Wien, Mechetti.** 48 **Kr.** = 15 **Ngr.**

— —, **Op.** 10. Rhapsodie dramatique pour le Piano. **Ebend.** 30 **Kr.** = 10 **Ngr.**

Ein paar gute Novitäten, reich an Melodien und Musik, dabei originell, effectvoll und brillant geschrieben.

Fel. David, Nr. 1—2. Deux Meditations. Nr. 1. Le chant de l'Exile, Nocturne. Nr. 2. Rêve d'une jeune fille, Berceuse. **Mainz, Schott.** à 45 **Kr.**

Diese Novitäten sind ohne Zweifel eine gefällige erfreuliche Gabe für Salonspieler. Beide Tonstücke sind melodiös und charakteristisch gut gehalten. Nr. 1 ist ein gesangvolles, getragenes Stück, das — obwohl es nicht schwierig ist — doch bei gutem Vortrage sehr effectvoll wirken kann; Nr. 2 ist nicht minder gelungen, originell, und hat viele getroffene Partien, die freilich im Vortrage gewandt und geschmackvoll erfaßt und gegeben werden müssen, um sie zu ihrer vollen Geltung zu bringen.

H. Wollenhaupt, Op. 15. Nocturne pour le Piano. **Wien, Diabelli.** 45 **Kr. C.M.** = 15 **Ngr.**

Ein elegantes Clavierstück, ausgestattet mit vielem brillanten Figurenwerk, das zum Theil recht claviermäßig ist. Oft verschwindet freilich Melodie und Musik unter einem Wust technischen Aufwandes und überflüssiger Figurenmassen, und Hr. Wollenhaupt verfällt hier noch in einen schon oft gerügten alten Fehler, der meist componirenden Claviervirtuosen eigen ist. —

J. Ascher, Op. 17. Les coutles d'eau. Caprice-Etude pour le Piano. **Mainz, Schott.** 54 **Kr.**

Eine gute Etüde, melodiös, brillant und claviermäßig. Diese Novität ist Spielern höherer Schwierigkeit sowohl zum Studium wie zum Vortrage zu empfehlen.

Ed. Wolff, Op. 159. Barcarole pour le Piano. **Mainz, Schott.** 54 **Kr.**

— —, **Op.** 160. Deux chansons polonaises pour le Piano. **Ebend.** 54 **Kr.**

Zwei gefällige Tonstücke, sehr claviermäßig, elegant und unterhaltend geschrieben. Spielern mittlerer Schwierigkeit zu empfehlen.

Ed. Boulanger, Op. 6. Etude pour le Piano. **Op.** 7. Valse de Concert pour le Piano. **Mainz, Schott.** 1 **Fl.**

Zwei Tonstücke, die in keiner Beziehung die Stufe der Mittelmäßigkeit überschreiten. Die Etüde kann Schülern als Studie für gebrochene Accorde empfohlen werden, der Walzer dagegen dürfte nur für Dilettanten ein passables Unterhaltungsstück sein.

F. Brisson, Op. 27. Andante et Tarantelle sur une pensée de Beethoven pour le Piano. **Mainz, Schott.** 1 **Fl.** 12 **Kr.**

Dieses Product steht den früheren, die wir von Hrn. Brisson unter den Händen gehabt, würdig zur Seite. Hr. Brisson hat diesmal die absonderliche Idee gehabt, über das Thema einer Beethoven'schen Symphonie eine Tarantelle zu schreiben; er hat jedenfalls damit den eigenen Ideenmangel verdecken wollen, und wie immer hat er dann den brillanten Wust seines Figurenwerks auch diesmal in jener bekannten seichten, zusammenhanglosen Virtuosenmanier um das Beethoven'sche Thema herumgehangen.

J. Tedesco, Op. 48. Scène Russe. Caprice brillant sur des thèmes russes pour le Piano. **Mainz, Schott.** 1 **Fl.**

Ein melodiöses, gefälliges Tonstück, elegant und claviermäßig geschrieben.

A. Kraus, Op. 36. La Rose. Fantaisie elegante sur des motifs de l'opéra Nabucodonosor de Verdi pour le Piano. **Mainz, Schott.** 1 **Fl.** 12 **Kr.**

Eine jener kläglichen Phantasien, die zum großen Leidwesen den Musikmarkt immer noch in Unmassen überschwemmen, obschon sie hinsichtlich ihres seichten, gehaltlosen Wesens unter der Kritik stehen.

W. Krüger, Op. 17. L'Hirondelle pour le Piano **Mainz, Schott.** 54 **Kr.**

Ein elegantes, geschmackvolles Salonstück, das bei gutem Vortrag nicht ohne Effect bleiben kann.

A. Goria, Rêverie pour le Piano. **Mainz, Schott.** 36 **Kr.**

Hr. Goria ist schon zu oft in diesen Blättern besprochen worden, als daß wir es für nothwendig hielten, uns nochmals dieser Mühe zu unterziehen. Das vorliegende neue Product gleicht in allen Beziehungen ganz den früheren.

L. M. Gottschalk, Op. 10. La chasse du Jeune Henri. Morceau de Concert pour le Piano. **Mainz, Schott.** 1 **Fl.** 48 **Kr.**

Ein sehr brillantes Concertstück, dem es freilich leider an wahrer Musik und Originalität gebricht.

A. Talexy, Op. 32. L'enfant prodigue. Fantaisie brillante pour le Piano. **Mainz, Schott.** 1 **Fl.** 12 **Kr.**

Ein empfehlenswerthes Salonstück, melodisch und musikalisch gehaltvoll, brillant und claviermäßig geschrieben, ohne zu große, übermäßige Schwierigkeiten zu bieten.

C. Prudent, Op. 37. Guillaume Tell. Grande Fantaisie pour le Piano. **Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.**

— — —, Op. 39. Les champs pour le Piano. **Ebend. 1 Fl. 30 Kr.**

Zwei Novitäten, auf die man Spieler höherer Schwierigkeit aufmerksam machen kann. Virtuosen finden in dieser Tell-Phantasie ein sehr brillantes Concertstück, während Le champs, Op. 39, ein geschmackvolles, anmuthiges Salonstück ist.

Josephine Martin, Op. 9. Danse Syriaque pour le Piano. **Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.**

Eine gefällige, elegante Composition, zeichnet sich durch claviermäßige, geschmackvolle Schreibart, und durch lebendige, originelle Motive aus.

W. Schulteß, Op. 21. Fantaisie brillante pour le Piano sur des themes de l'opera „le val d'Andore" de Halevy. **Mainz, Schott. 1 Fl.**

Eine sogenannte Phantasie, wie deren schon Unmassen vorhanden sind. Nicht besser und nicht schlechter als die Producte der HH. Goria, Burkhardt, Beyer u. A.

Charles Voß, Op. 1. 3 Mazurkas pour le Piano. **Mainz, Schott. 45 Kr.**

Drei hübsche Tonstücke, elegant und geschmackvoll geschrieben, zeichnen sich durch originelle, lebendige Motive aus.

G. A. Osborne, Op. 87. Grande Fantaisie sur Don Juan de Mozart pour le Piano. **Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.**

Eine große Phantasie in dem gewöhnlichen modernen Style, musikalisch unbedeutend, wie alle diese Producte, technisch brillant und sehr claviermäßig gehalten.

F. Silas, Amaranth's Klagen und Hoffen. Charakteristische Composition für das Pianoforte. Wien, Diabelli. 1 Fl. C.M. = 20 Ngr.

Ein melodiöses, geschmackvoll geschriebenes Clavierstück, voll gemüthlicher Musik, die bei gutem Vortrag nicht ohne Effect bleiben kann.

Edm. Winterle, Op. 31. Trois Mazourkas pour le Piano. **Wien, Diabelli. 30 Kr. C.M. = 10 Ngr.**

— — —, **Muntre Bilder. 1stes Heft: 1) Der biedre Oesterreicher, 2) Der Postillon. 2tes Heft: 3) Der fröhliche Schiffer, 4) Der kleine Schornsteinfeger. 3tes Heft: 5) Das Kirchweihfest, 6) Die Sonntags-Ruhe. Ebend. à Heft 45 Kr. C.M. = 15 Ngr.**

Muntere, fröhliche Tonstücke, voll gemüthlicher österreichischer Anklänge, zum Theil mit guter charakteristischer Färbung ausgestattet, und mit lebendigen, originellen Motiven begabt; im Allgemeinen leicht und claviermäßig geschrieben, und kleineren Spielern und Anfängern als hübsche Vortragsstücke zu empfehlen.

C. Pauer, Op. 30. Caprice en forme de Tarentelle pour le Piano. **Mainz, Schott. 54 Kr.**

— —, Op. 31. Berceuse, Melodie pour le Piano. **Ebend. 45 Kr.**

Gute, melodiöse Tonstücke, geschmackvoll und mit technischer Sachkenntniß geschrieben.

Jos. Witwicki, Op. 3. Quatre Mazourkas pour le Piano. **Leipzig, Peters. $7\frac{1}{2}$ Ngr.**

— — —, Op. 4. Quatre Mazourkas pour le Piano. **Ebend. $7\frac{1}{2}$ Ngr.**

Ein paar gute Heftchen. Diese Mazurkas sind musikalisch geschrieben, zeichnen sich durch schöne Rhythmen und Motive aus, und ihre technische Bearbeitung ist sehr elegant und claviermäßig.

Ad. Müller, Neuigkeiten für das Pianoforte im eleganten Style. 14te Abtheilung. Nr. 131. Erstes Rondoletto: An der Donau. Nr. 132. Zweites Rondoletto: An der Moldau. Nr. 133. Drittes Rondoletto: An der Theiss. Nr. 134. Viertes Rondoletto: Am Mincio. Wien, Haslinger. à Nummer 30 Kr.

Empfehlenswerthe Sachen, als gute, charakteristische Vortragsstücke Spielern höherer Fertigkeit bemerklich zu machen. Musikalische und technische Richtung sind beide in gewählter, geschmackvoller Weise vertreten.

K. Haslinger, 76stes Werk. Der Carneval von Venedig, Humoreske für das Pianoforte. Wien, Haslinger. 1 Fl. C.M.

Ein charakteristisches Tonstück, brillant und elegant geschrieben.

Ant. de Kontski, Op. 89. La victorieuse, Valse brillante pour le Piano. **Mainz, Schott. 1 Fl.**

— — —, Op. 93. Le Rameau, Meditation pour le Piano. **Ebend. 54 Kr.**

Zwei nicht viel sagende Werke, die lediglich durch den Vortrag gehoben und zur Geltung gebracht werden können. Sie sind mit Geschmack gearbeitet, jedoch der musikalische Gehalt ist zu seicht und karg, als daß man diesen Tonstücken einen Werth beilegen könnte.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Lefebure-Wely, Op. 55. Grande Fantaisie concertante sur l'opéra de A. Limnander: Les Monténegrins, pour le Piano à quatre mains. **Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.**

Ein claviermäßig geschriebenes, gut arrangirtes Potpourri, das im Salon wohl Unterhaltung gewähren kann.

Für Saiten- oder Blasinstrumente mit Pianoforte.

J. Gabrielski, Fantaisie pour la Flute avec accom-

pagnement de Piano. **Mainz, Schott.** 1 **fl.** 48 **kr.**

Bezüglich der Solostimme erkennt man den Meister des Instrumentes, woran sich die Begleitung, mit vieler Sachkenntniß des Instrumentes geschrieben, reiht.

Ch. Czerny, Op. 625. Nr. 9. und M. Durst, Op. 17. Productions de Salon. Fantaisie pour Piano et Violon concertans sur des motifs favoris de l'opéra „**die Zigeunerin**" de M. W. Balfe. **Wien, Mechetti.** 20 **Ngr.**

Ein brillantes, effectreiches Concertstück, in dem die obligate Geige und das accompagnirende Pianoforte gegenseitig in dem reichsten, geschmackvollsten technischen Aufwande wetteifern, und sich stellenweise überbieten. Ein neuer Fund für Virtuosen! —

Louis Stainlein, Op. 4. Fantaisie caractéristique sur des motifs hongrois pour Violoncelle avec accompagnement de Piano. **Mainz, Schott.** 2 **fl.** 24 **kr.**

Brillant geschrieben, stellenweise sehr melodiös und originell, das Violoncell hat eine gut gearbeitete technische Partie, während das Accompagnement wenigstens theilweise musikalisch und selbstständig gehalten ist.

Ant. Ortner, Romance pour la Flûte avec accompagnement de Piano. **Mainz, Schott.** 1 **fl.** 12 **kr.**

Ein sehr sentimentales, brillantes Tonstück. Die Flötenpartie ist durchaus obligat, das Accompagnement weicht nie aus der Rolle untergeordneter Begleitung.

Für die Harfe.

Felix Godefroid, Nr. 1—3. Nr. 1. La Mélancolie, Nr. 2. Le Rêve, Nr. 3. La Danse des Sylphes. Etudes caractéristiques pour la Harpe. **Mainz, Schott. Nr. 1 u. 2, 1 fl. 12 kr. Nr. 3, 1 fl. 12 kr.**

Sehr brillante, ziemlich schwierige Compositionen. Harfner mögen hier Gelegenheit haben zu excelliren, denn diese Neuigkeiten scheinen uns mit großer Sachkenntniß geschrieben zu sein.

Arrangements.

Aimè Maillart, Ouverture de l'opéra le Moulin des Tillents, arrangée pour Piano par E. Vauthrot. **Mainz, Schott.** 45 **kr.**

Das Arrangement ist gut und claviermäßig, die Musik unbedeutend, leicht und oberflächlich.

Intelligenzblatt.

Wichtige Anzeige
für Bühnen-Directionen und Conzert-Vereine.

Die am 23sten d. M. im hiesigen Hoftheater mit dem entschiedensten Beifall aufgeführte vollständige Musik des Herrn **Louis Pape** zu Shakespeare's „Winter-Mährchen" ist zu beziehen durch den Souffleur des hiesigen Hoftheaters Herrn *A. Fritze*, und kostet die saubre und correkte Abschrift der Partitur (Ouverture, 3 Entre-Acts, Böhmischer Nationaltanz, Lied und Melodramen) nur 5 Thlr. Pr. C. Die Honorarbedingungen sind aufs Mässigste gesetzt. Zugleich ist derselbe erbötig Bühnen-Directionen gegen billige Copialgebühren die Abschrift der hiesigen (bereits dreimal mit dem besten Erfolge aufgeführten) bühnengerechten Einrichtung (in 4 Acten) auf Wunsch zu übersenden. Für Conzert-Vereine wird demnächst von einem namhaften Dichter ein die Musik verbindendes Gedicht verfasst werden, und ebenfalls durch die obige Adresse zu beziehen sein.

Oldenburg, den 26. Octbr. 1851.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.

Fünfunddreißigster Band. № 19. Den 7. November 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Orthodoxie und Häresie in der Musik.

Von

F. G. Weber.

Paris, Ende September 1851.

Roth und weiß sind ein Paar ganz unschuldige Farben, wer könnte es aber heut zu Tage wagen, eine rothe Mütze zu tragen, ohne roth zu sein und beigesteckt zu werden, und eine weiße, ohne daß man für ihn Danksagungen in der Kirche thäte? Spricht man nicht heute von Rothen und Weißen, als wenn die amerikanischen Wilden herüber geschwommen, und die Kaukasier von ihren Bergen herabgeklettert wären, und von Europa Besitz genommen? Spricht man nicht von rothen Schustern und weißen Schneidern, und von rothen Schneidern und weißen Schustern? Von rothen und weißen Gelehrten, von rothen und weißen Musikern, ja, von rother und weißer Musik? Und trägt auch jeder Rothe sein Kreuz in der Tasche, und jeder Weiße seine Halsbinde vor Aller Augen, so weiß man trotzdem, daß Der rothe Stiefeln und Jener rothe Musik macht, und daß, da er sein rothes Kreuz nicht auf dem Mantel tragen darf, der Eine seins auf die Stiefeln und der Andere auf die Musik macht? Hat man die Musik nicht jetzt bekreuzt weiß und roth, daß aus diesen tausend Kreuzläppchen ein recht hübscher Harlekinsmantel geworden, der hin- und hergezerrt wird von Beiden, wenn er sich verschoben? Und reißen sie sich nicht um den Mantel, wie Kinder um eine Bräzel? — Aber der Frau Musika ist es dabei sehr unheimlich zu Muthe, und sie wird sich bei nächster Gelegenheit aus roth und weiß herausschälen. Die beiden Parteien sind da, überall und auch in der Musik; Niemand kann das läugnen. Die eine will das halten, was wir jetzt haben; die andere will daran verändern und etwas Neues dazu bringen. Keine Partei will abstehen; die eine drängt und die andere widersteht; aber keine sagt: wir haben Recht deshalb — und darum weiß man eigentlich nicht recht, wo die Verstockten sitzen. Was ist in diesem Falle, nämlich bezüglich der Musik, wohl Kürzeres zu thun, um das Feld zu behaupten, als zu sagen: ihr habt darum Unrecht? Aber herumfaseln, ein Läppchen bringen, das den Faden nicht hält und für brauchbar ausgeben, oder alle himmlischen Heerschaaren beschwören, die Augen verkehren, sich brüsten: ich danke dir Gott, daß ich nicht bin wie diese, und dann noch aus der Vogelperspective zeigen, wer noch einmal in der Hölle schmoren wird — das sind keine Beweise.

Die Frage ist einfach diese: Wer hat den Stein der Weisen; Ihr, die Ihr das Alte halten wollt, oder die Ihr am Alten herumfeilt, und ein altes baufälliges Haus noch mit einem neuen Ziegel deckt. So ist die Frage, und nun zur Rechtfertigung eures Thuns. Aber was thut Ihr? Kommt mit glatten Redensar-

ten, jagt Euch in weiten Kreisen um den Zankapfel herum, bis Ihr endlich wieder angekommen seid, wovon Ihr ausgelaufen, habt hie und da nach ihm hingeschielt, ihn aber nicht in Eure Tasche gesteckt. Ich will mir in den folgenden Zeilen auch nicht unterfangen, ihn in meine Tasche zu stecken, nein; sie sollen nur einige Seiten an ihm und an Euren Manövern beleuchten; gelingt mir das, vielleicht findet Ihr dann, daß das Dunkelrothe an ihm doch eigentlich mehr schwärzlichroth, ja schwarz, und das Hochgelbe nicht einmal blaßgelb, sondern weiß ist, daß er farblos ist.

Gehe ich von dem Punkte aus, in dem wie alle drei zusammenfallen, was wir Musik nennen. Musik ist der Ausdruck unsrer Empfindungen und Seelenzustände durch Töne. Die Töne sind die natürlichen Zeichen für unsere Empfindungen, und der Zusammenhang unter beiden ist demnach inniger als zwischen Verstand und Wort. Werfen wir zuerst einen Blick auf unsere Empfindungen, auf das Auszudrückende. Empfindungen sind Thätigkeitsacte der Seele, durch deren Verbindung mit der Außenwelt hervorgerufen, die aber von der Qualität der Objecte nichts abbilden. In der Wirklichkeit haben wir keine einzelne reine Empfindung; die tausend und aber tausend zarten Fäden unsers Empfindungsvermögens durchkreuzen sich so mannichfach, sind so in einander verschlungen, so abhängig von einander, daß mit einer eine Menge andere zugleich entstehen, deren jede die Grundempfindung verändert, wodurch wieder eine Menge Schattirungen entstehen, die durch ihre ewige Beweglichkeit, ihr Zu- und Abnehmen eine klare Auffassung und Darstellung unmöglich machen. Und können wir uns dennoch die einzelnen Elemente dieser sich durchkreuzenden Empfindungen zum Bewußtsein bringen, so hört dieser Zustand auf, der Seele anzugehören. Und wollten wir über sie allgemeine Regeln aufstellen, so würden uns Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das Gesetz am Ende nur auf einzelne Erfahrungen einschränken. Unsere Empfindungen werden erregt, ohne unser Zuthun; eben so endigen sie auch ohne unsern Willen. Die verschiedenen Grade und Schattirungen im Verlaufe eines Affects sind ebenso wenig in unserer Gewalt; sie sind eben so zufällig als die Veranlassung der Empfindungen. Diese Unbestimmtheit und Unsicherheit kann natürlich auf den Ausdruck nicht ohne Einfluß sein; der stete Wechsel läßt kein bestimmtes Bild zu, und sie so deutlich und scharfbegränzt darstellen wollen, um Andern eine genaue Erkenntniß derselben möglich zu machen, heißt etwas Unmögliches wollen. Dies ist der Inhalt der Musik. Zum Ausdrucke desselben bedienen wir uns der Töne, deren Verbindung sich nach und nach in bestimmte Folgen, in gewisse Ausdrucksmanieren von dieser oder jener Gattung, von größerer oder geringerer Ausdehnung, die uns jetzt als selbstständige Formen erscheinen, von denen wir Regeln abstrahiren, ausgebildet hat — Accord — Modulation — Satz — Perioden- — Lied- Rondo- — Sonaten- — Fugenform ꝛc. Alle diese Formen sind mehr oder weniger streng bestimmt, und Jeder, der sich hin und wieder Freiheiten beim Bau derselben erlaubt, sei es durch zu große Ausdehnung oder Kürze, oder der einen Baustein zu einem solchen Gebäude falsch gebaut, z. B. Fehler in den Quinten und Octaven macht, die Septime nicht auflöst, ꝛc. muß sich einen Verweis gefallen lassen. Diese Formen haben wir fix und fertig da. Die einzelnen Freiheiten, die beim Bau einer solchen Form erlaubt sind, sind derselben durchaus nicht nachtheilig; denn ob ich z. B. den Hauptsatz im Rondo in der zwei- oder dreitheiligen Liedform mache, so kann die Rondoform doch immer dabei beobachtet werden, aber sobald ich diesen Hauptsatz nicht wiederhole, mache ich kein Rondo. In der Sonate, die aus drei Theilen besteht, ist es mir ebenfalls erlaubt, beim Bau des Haupt- und Seitensatzes bei der Modulation, bei der Verarbeitung nach meinen Gutdünken zu verfahren; ich muß aber den dritten Theil wieder mit dem Hauptsatze anfangen, mag ich ihn nun voll- oder unvollständig, ver- oder unverändert bringen, um eben der Form zu genügen. Ich muß die Septime auflösen, wie, das bleibt mir überlassen.

Jetzt frage ich, ihr Herrn: Ist eine Darstellung unserer Empfindungen solchergestalt möglich, daß wir aus derselben mit solcher Gewißheit dergleichen Formen abstrahiren und zum Gesetz machen können? Ist es möglich, sie so genau wieder zu geben, um von der Darstellungsform so determinirt reden zu können, als wir thun? Macht das Auf- und Niederwogen, das Ausdehnen und Zusammenziehen, die unaufhörliche Veränderung der Farben unserer Empfindungen und Leidenschaften ein Fixiren in eine solche abstracte Form nicht zu Schanden? Sind unsere Empfindungen von der Art, daß z. B. ihr Anfang und Ende durch gleiche Tonarten wiedergegeben werden müssen; daß ihre Darstellung in soweit bestimmt ist, um einzelne Tonfortschreitungen geradezu verbieten zu können; daß sie eine Modulation nach der Dominante, Mediante, Subdominante ꝛc., daß sie eine Wiederkehr des Hauptsatzes erfordern, ja möglich machen? Fordern unsere Empfindungen in ihren Darstellungen dergleichen Gesetze? Sind diese bei einer solchen großen Unbestimmbarkeit der Gefühle möglich? — Ei freilich! Man schließt in der Tonart, in welcher man angefangen, um den Stück Rundung zu geben; zwei Quinten beleidigen das Ohr, deshalb sind sie verboten; die Septime muß sich auflösen, weil

— weil sie aufregt, und der Aufregung muß Ruhe folgen. —

Schön! Also an mein Ohr verweist Ihr mich, und in dem soll der Grund davon liegen? Wißt Ihr nicht, daß die Ohren verschieden sind, und daß der Eine Quinten hört, und der Andere nicht? Daß dem Einen die Quinten empfindlicher sind als dem Andern? Hat nicht Mendelssohn Quinten gefunden, die hundert Andere vor ihm nicht gefunden, trotzdem sie auch Musiker waren? Können nicht die Gefühle in einer dem Anfange ganz fremden Art endigen, und ihr wollt behaupten, daß gleiche Tonarten zum Anfang und Schluß nöthig seien, um den Ausdruck der Empfindungen abzurunden?

Was? Sind das Beweise? Auf solche Beweise gründet Ihr eure despotischen Gesetze und Formen, mit denen Ihr die Musik bereichert zu haben glaubt? Die Ihr dadurch reif gemacht zu haben vermeint, um an sie philosophische Speculationen zu knüpfen, um aus ihr ästhetisches Gewäsch herauszuholen, Phantastereien hinein zu legen? Ihr wollt diese Regeln und Formen behalten; gut, dann vertheidigt sie auch. Aber Ihr macht da gern saure Gesichter, wendet Euch rechts und links; Einer schickt mich zum Andern und der Letzte an seinen Vater, Groß- und Urgroßvater. Und was finde ich da? 's ist wahr! er hat's so gemacht, und ist vielleicht der Erste gewesen, der's so gemacht hat, und er hat vielleicht auch damit gewirkt, und weil das gewesen, so hat sein Sohn ihm nachgeahmt, und dann immer einer dem andern, bis es zu uns gekommen, und wir, wir schwören heute auf das, was vielleicht vor 500 Jahren der Zufall erfand, oder ein erster Versuch war. Also weil es Der oder Jener machte, und vielleicht auch damit was bewirkte, deshalb müssen wir's auch machen? Weil es schon so lange da ist, weil es überhaupt da ist, deshalb müssen wir's annehmen, und darnach unsere Flügel verschneiden? Meint ihr etwa, daß Alles was da ist, auch gut und des Nachahmens werth? Sprecht ihr etwa mit Hegel: „Was wirklich ist, ist vernünftig"? Sind etwa die Hexenprocesse, die sich bis in unsre jüngste Zeit erhalten haben, auch nothwendig, um zu essen und zu trinken?

Ihr Herren! Bei dergleichen ungestümen Fragen wählt Ihr ein ganz erbärmliches Mittel, um sie abzufertigen: Ihr schreit über Hegeliter, Destructive, Ignoranten, und mit dergleichen Epitheta sucht Ihr im Köhlerglauben Anker zu werfen, und leider gelingt Euch das auch manchmal! Aber das sind wahrlich passendere Attributa für Euch, als für die, denen Ihr sie an den Hals werft. Ihr seid nicht blos Hegeliter, nein Ihr seid schlimmer als Hegel selbst, der doch blos sagte: „Was wirklich ist, ist vernünftig", während Ihr das nicht blos nachsagt, sondern auch Alles thut, um diesen Satz zu erhärten. Und was thut Ihr? Ihr schleppt Vorurtheile zusammen, nehmt zum Mörtel Weihwasser und Segenssprüche, und daraus baut Ihr einen Pfeiler, um ein altes Gerümpel, das schon längst den Einsturz droht, noch einige Augenblicke zu stützen. Auf diese Weise drechselt Ihr eure Beweise; auf diese Weise wollt Ihr Eure Gesetze begründen, und wenn denn einmal Einer kommt, der diese Dinge als Vogelscheuche ansieht, und sie dergemäß auch behandelt, das heißt, nicht behandelt, der wird ohne Weiteres in den Bann gethan. Ihr wollt Erscheinungen, die nur dem Zufall oder der Laune ihr Dasein verdanken, als Norm für alle Welt und alle Zeit aufstellen, und Jeden zwingen nach Eurer Pfeife zu tanzen.

Man kann von Gesetzen im gewöhnlichen Sinne gar nicht reden. Der Mensch hat die Naturgesetze gemacht, indem er sich mit der Natur in vernünftige, denkende Beziehung setzte; indem er entwickelt, was verwickelt ist, indem er klar macht, auseinandersetzt, was bunt verschlungen, setzt er im eigentlichen Sinne die Naturgesetze. So wie ein Zusammenhang, ein inneres Verhältniß auch nur zweier Dinge vom Menschen aufgefaßt ist, so besteht es von da an als Gesetz, denn es steht fortan als Gesetz vor dem Bewußtsein. Ein Gesetz existirt freilich nur für den, der es kennt, der es anerkennt; das ist eine so ungeheure Wahrheit, daß sie im Verhalten des Menschen zur Natur, in der Naturbetrachtung eben so sehr als im staatlichen und geselligen Verbande des Menschen gilt. Die Steine kennen nicht die Zahlen und Linien, in denen sie zusammenschießen als Kristalle; für sie ist kein Gesetz. Der Proletarier muß sich wie ein Stein sinnlos fügen; er weiß von keinem Gesetz, da er außerhalb der Bildung bleibt, und die Gesellschaftsverhältnisse durch die gemacht sind, die innerhalb der sogenannten Bildung standen. Es existiren keine eigentlichen Gesetze außer uns, sie sind in uns, wir haben sie erst gemacht, als wir uns mit der Außenwelt in vernünftige Beziehung setzten. Man kann der Natur, das heißt, dem ewig Wachsenden und Werdenden (das ist der rechte Begriff, den Griechen und Römer mit diesem Worte verbanden) keine bestimmten Gesetze, Ideen und Bewußtsein unterschieben. Die Gesetze sind Abstractionen von verschiedenen zufälligen Erscheinungen, die eben deshalb nur beschränkte Gültigkeit haben und nothwendige Annahme nicht bedingen, und ein allgemein gültiges Gesetz für ewig hinstellen wollen ist Betrug.

Sehen wir ein Gesetz in der Musik an, z. B. das Quintenverbot. Sei dies Gesetz gemacht von Hinz oder

Kunz, im Paradiese oder im dreißigjährigen Kriege, vom empfindlichsten oder unempfindlichsten Ohre, bei dieser oder jener Veranlassung: wird dadurch bewiesen, daß der Ton, oder vielmehr die Tonverbindung oder Fortschreitung in sich den Grund hat zu einer Fortschreitung, von der nicht abgewichen werden darf, und eine Abweichung als Verbot angesehen werden kann? Haben der Ton und seine Verbindungen in sich den Grund, das Ohr zu beleidigen, daß dieses als Befehlshaber für sie auftreten könnte, und ihnen Gesetze vorschreiben? Auf der andern Seite: Sind wir über unsere Empfindungen soweit Herr, daß wir beim Gebrauch ihrer natürlichen Ausdrucksmittel das eine nehmen und das andere liegen lassen können? Daß wir mit diesen Mitteln schalten und walten können nach unserm Gutdünken: jetzt gerade ausgehen und plötzlich, um nicht zu stolpern, einen Seitensprung machen? Ist der Verlauf eines Affects von der Art, daß sein Ausdruck so eigenthümlich, so genau bestimmt, daß wir die eine Tonfortschreitung als ihm entsprechend, richtig, oder ihm widerstrebend, also falsch nennen können, und daraus ein allgemeines Verbot herleiten? Ist das wirklich an dem, dann bescheide ich mich gern; aber nur der Blödsinn kann das so ohne Weiteres annehmen. Liegt aber wirklich in einer Quintenfolge an sich der Grund zu der unangenehmen Empfindung, so müssen nothwendigerweise alle Quintenfolgen unangenehm wirken, und der Unterschied der Ton- oder Stimmenlage würde nimmer diese Wirkung verhüten. Eine Quintenfolge z. B. in der 3- oder 4gestrichenen Octave würde vielleicht dann dem Ohre weniger empfindlich sein, als eine in der 1- oder 2gestrichenen, und eine in den innern Stimmen weniger als in den äußern, aber angenehm könnte sie doch nimmer klingen, und deshalb Ausnahmen von der Regel, hier die Quinten zu erlauben und dort zu verbieten, hier sie häßlich und dort schön zu finden, gar nicht dadurch gerechtfertigt werden. Und sind nun diese und alle andern Regeln wirklich begründet, nun, warum hält man nicht an ihnen fest und weicht ab, bringt hier ein Stück Regel und dort keins, schwatzt immer davon, daß die Musik nicht nach Regeln gemacht werden kann, und ist bei Beobachtung der Regeln der albernste Pedant. Das Bischen Freiheit, worauf sich so Manche etwas zu Gute thun, ist eine solche Armseligkeit, daß es nicht der Mühe werth ist, darüber zu sprechen; denn wie ich schon oben bemerkte, ich kann allerdings den Hauptsatz in einer Sonate so oder so machen; ich kann da und dorthin moduliren; die Modulation steht aber selbst wieder unter Gesetzen, und den Hauptsatz muß ich zum Anfang des dritten Theils wiederbringen, sei dies nun wie zum ersten Male oder verändert. Und was ist das Anderes als Beobachtung der Form, der Regel? Abgesehen davon, daß gerade diese Halbheit, Unentschiedenheit das Ganze unklar macht und verwirrt, und einer der seine Vernunft gebraucht, kann wahrhaftig die Urtheile unserer Kritiker nicht als apodictische Wahrheit annehmen. Was soll man dazu sagen, wenn man hin und wieder in den musikalischen Zeitungen liest: Die Musik kann nicht mit dem Zollstabe zugemessen werden — der letzte Satz ist zu weit ausgedehnt, und der erste zu kurz — das Hauptmotiv zieht sich in kunstvoller Verarbeitung bis zum Eintritt rc — die Melodie ist zu Tode gequält, Schablonenmusik — logisch beweisen können wir's freilich nicht — wir können unmöglich die Quinten im dritten Tacte gut heißen; der Componist lerne erst reinlich schreiben — rc.

Woher kommt dergleichen Geschwätz? Wo anders her als von der Halbheit, die man in die Musik hineingebracht dadurch, daß man die Gesetze in den Winkel stellt, aber sie bei jeder Gelegenheit hervorholt; dadurch, daß man Gesetze macht, die man großmüthig der Willkür überlassen will, es aber doch gern sieht, wenn sie gehalten werden, weshalb man denn auch nicht unterläßt, sie gelegentlichst anzuempfehlen, und sie auch wohl als den einzig richtigen Scheffel anzusehen, nach welchem Andere ihren Weizen oder ihre Spreu verkaufen sollen. Und kommt dann einmal einer, der aus diesem Speditions- oder auch Schmuggelgeschäfte keinen Artikel bezogen, und will eigne Waare verkaufen, so schlägt man in diesem Generalspeicher zu jedem Schandpreise los, damit der Fremdling Bankerott macht. Wäre es nicht besser, wenn man entschiedener wäre, die Regeln und Formen in der Musik als nothwendig anerkennte, mit voller Ueberzeugung anerkennte, nach vorher gegangenem Beweise, oder sie als unbrauchbar, als unmöglich über Bord würfe. Es würde gewiß unendlich dadurch gewonnen. Würde die ganze Sache nicht dadurch klarer und gewisser, so daß man nicht immer im Finstern umherzutappen brauchte, und an allen Ecken und Enden anstoßen? Selbst auf die Gefahr hin, daß der erste Fall einträte, wo man freilich ein ganz anderes Ding als Musik bekommen würde: Aber man hätte doch etwas Sicheres; man wüßte woran man wäre. Und im zweiten Falle würden mit den Regeln und Formen zugleich alle Speculationen und mystischen Deuteleien über Bord geworfen; man würde nicht über eine Sache grübeln, die nicht zu ergrübeln ist, sondern sie nehmen wie sie sich vorfindet; und dann wüßte man doch auch, woran man wäre. Aber jetzt weiß man's nicht, trotzdem es einige zu wissen vermeinen. Unsre Musik ist eine Zwittergestalt, die um natürlich zu sein, eine zu

steife Halskrause und um künstlich, einen zu arg zerlumpten Bettlermantel trägt, der an allen Orten Blößen sehen läßt.

(Fortsetzung folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

Hugo Ulrich, Op. 1. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. — T. Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung (J. Guttentag) in Berlin. Preis 3 Thlr. 17½ Sgr.

Der pflichtmäßig gründlicheren Besprechung eines Op. 1 von größerem Kaliber seien einige allgemeine Bemerkungen vorausgeschickt.

So gewiß die Werke eines „gemachten" Componisten lieber von vollkommener Form bei mäßigem Inhalte, als von himmelstürmenden Gedanken bei mangelhaftem Ausdrucke derselben zu zeugen haben, so gewiß ist es erfreulicher, wenn man in einem Op. 1 nach der Seite des Inhalts hin ein Zuviel, als wenn man ein Zuwenig antrifft, sollten bei dem Zuviel auch einige Unvollkommenheiten in formeller Beziehung mit unterlaufen. Nichts in der That ist widerlicher, als einen jungen Componisten mit der vollkommenen Routine des Machens bei dem gänzlichen Mangel alles Dessen, was das Machen erst zu rechtfertigen hat, anfangen zu sehen. Gleichwohl ist die Oeffentlichkeit nicht für Kinderarbeiten und Schülerversuche vorhanden: eine gewisse Reife des Geistes, wie einem gewissen und wahrhaftig nicht niederen Grad des technischen Geschicks muß man von einem Jeden verlangen, der mit seinen Produktionen diese Oeffentlichkeit behelligt. Daher kann ein debütirender Componist blos nach einer Seite hin und auch hier nur in sehr beschränkter Weise von der Kritik eine größere Nachsicht verlangen, als ein bereits engagirter Musikproducent: und diese Seite ist eben die formelle, bei ihrer Kritik aber in solchem Falle „technisches Geschick im Allgemeinen" von „höchstem Grade technischen Geschicks" zu unterscheiden, während „technisches Ungeschick" ohne Umstände mit Protest nach Hause geschickt wird. Ein „Streben" in musikalischer Beziehung giebt es nicht. Kann ein Neuling noch nicht auf eigenen Füßen stehen, so ahmt er nach: bei diesem Verfahren kann man von einem „löblichen Streben" sprechen, sobald er statt anerkannt schlechte Muster anerkannt gute Muster nachahmt; diese Nachahmung aber wird sich immer nur auf das Formelle beziehen können, weil überhaupt blos das Formelle nachahmbar ist. Im Uebrigen jedoch ist bloßes „Streben" gleich Null, Gelingen, Können aber erst Das, ohne welches von der Sache überhaupt die Rede gar nicht sein kann.

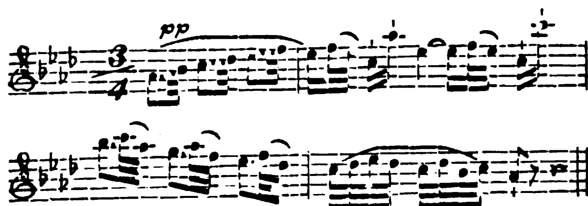
Hr. Ulrich debütirt mit einem Trio in der gewöhnlichen Form, deren Sätze er jedoch numerirt: Nr. 1 Allegro, Nr. 2 Scherzo, Nr. 3 Adagio, Nr. 4 Finale. Durch dieses Verfahren will er wahrscheinlich in aller Offenheit bekennen, was die meisten anderen Componisten — sei es aus Gewohnheit oder aus Malice — in einer gewissen Unentschiedenheit lassen: nämlich den Mangel eines inneren Zusammenhanges unter diesen Sätzen. Eine solche Aufrichtigkeit nimmt uns nun schon für den Debütanten ein. — Was die Gedanken des Werkes anbelangt, so lauten die allein gut mittheilbaren und die Erfindungskraft seines Schöpfers hinlänglich charakterisirenden sogenannten ersten Hauptgedanken der schnellen Sätze wie folgt:

No. 1. Allegro.

No. 2. Allo: vivace.

No. 4. Allo: molto.

Diese Gedanken zeichnen sich durch Ungezwungenheit vortheilhaft aus, verrathen aber weder eine besondere Erfindung, noch auch eine starke Vorliebe des Componisten für das Gewähltere. Nicht alle übrigen Gedanken des Werkes stehen ihnen gleich: tiefer steht d. h. geradezu trivial ist z. B. ein Gedanke, der im Adagio vorkommt und folgendermaaßen lautet:
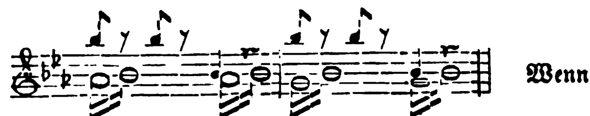


Höher steht dagegen der sogenannte zweite Hauptgedanke des ersten Satzes, den wir — um dem eben angeführten die Wage zu halten — gern mittheilen würden, wenn der Raum es gestattete. — Die Ausführung der Gedanken ist überall ihrem Gehalte entsprechend, fließend, nicht ganz ohne einzelne interessante Züge und zeugt von der Gewandtheit des Componisten, wie von der Ungezwungenheit seines Naturells. Hieraus jedoch erkennt man schon, daß das Erstlingswerk des Hrn. Ulrich mehr nach der Seite eines routinirten Machens, als nach der einer originellen Erfindung hinneigt. Wir wollen diese unerfreuliche Bemerkung nicht gemacht haben, ohne gleichzeitig zu erwähnen, daß gleichwohl sämmtliche Sätze des Werkes eine wohlthuende Frische athmen. — Noch mehr erkennt man den Grundzug in der Natur des Componisten aus einem Blick auf die größeren Formen: sämmtliche Theile der einzelnen Sätze verbinden sich zu einem in dieser Beziehung vollkommen befriedigenden Ganzen; Alles ist mit Geschick gemacht, nirgends stören Ungehörigkeiten im Gedankengange und dergleichen. — Die Instrumentation des Werkes verräth, daß auch Hr. Ulrich und schon in seinem Op. 1 mehr für Orchester denkt, als für den gleichwohl gewählten Verein weniger Soloinstrumente, — eine Erscheinung, der man in unserer Zeit in den meisten größeren Werken jüngerer Componisten begegnet: zu dem Pianoforte gehörte wenigstens noch ein kleines Orchester, um unseres Debütanten Gedanken vollkommen entsprechend auszudrücken. Die Behandlung des Pianoforte zeigt dagegen an einzelnen Stellen, daß der Componist selber entweder nicht Das ist, was man heut zu Tage einen „Clavierspieler" nennt, oder daß er als solcher seine eigenen ganz besonderen Ansichten hat.

Hr. Ulrich hat ohnstreitig Sinn und Geschick für größere Formen, seine Detailarbeit ist dagegen nicht selten sehr mangelhaft. Das Wichtigste in dieser Beziehung muß hier angeführt werden:

1) Die ersten 4 Tacte auf Seite 5 offenbaren in hohem Grade das, was wir „musikalische Unreinlichkeit" nennen möchten. Wenn man erst die diatonische Tonleiter von Des-Dur in Sechzehntheilnoten zu halben Noten A und H im Basse spielen darf, — wenn man ferner rasche Gänge mit einander verbinden darf, deren melodische Folge Zusammenklänge ergiebt wie h c d / ais h c : dann sind alle Schranken gefallen, die man als „Regeln des reinen Satzes" bisher geachtet und eine Barbarei bricht herein, gegen die keine Kritik mehr aufkommen kann.

2) Seite 17 beginnt mit folgenden Annehmlichkeiten für die rechte Hand des Pianisten:
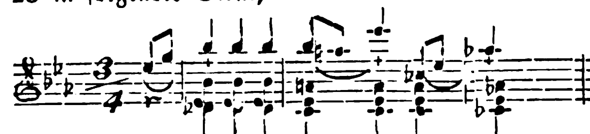


Wenn nun auch diese Bestandtheile eines Gedankens vorher an andere Stimmen vertheilt waren und hier bei Wiederkehr dieses Gedankens ihr Nichtvorhandensein allerdings auffallen würde, so muß man beim Anblick solcher Unmenschlichkeit doch fragen: war denn hier gar keine andere und bessere Stimmenvertheilung möglich?

3) Seite 18 beginnt mit 5 Tacten „Augenmusik": lang gehaltene Harmonien, deren wesentliche Bestandtheile an die hier gewählten Instrumente vertheilt sind, bilden eine gedachte aber keine hörbare Musik.
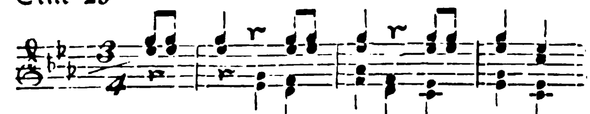
4) Die zwei letzten Zeilen dieser Seite enthalten in der Clavierstimme eine Gegenstimme zum Thema mit einer Begleitung, deren gelindeste Bezeichnung „abgeschmackt" sein dürfte.

5) Daß sich Melodie und harmonische Begleitung so zu einander verhalten dürfen, wie auf Seite 28 in folgender Stelle,



erfahren wir erst durch den Componisten des vorliegenden Trios. Man lernt doch alle Tage etwas Neues!

6) Eine Polyphonie wie die einiger Stellen auf Seite 29
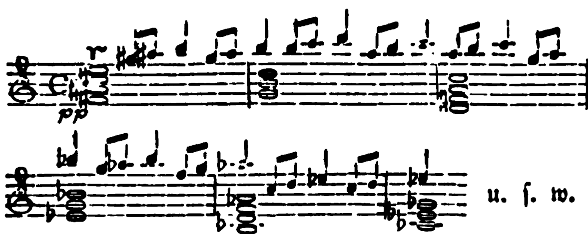


geht ebenfalls über unseren Horizont.

7) Gewiß bildet der Componist sich etwas auf sein harmonisches b in der C-Moll Tonart des Trio ein: wir dagegen vermögen die sieben Mal vorkommende Stelle nicht schön zu finden.
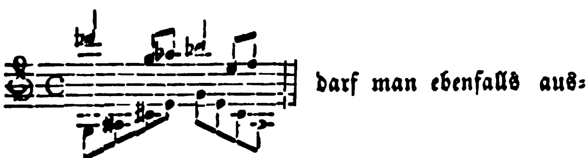


8) Eine Stimmenvertheilung wie die bei dem sofort wiederkehrenden Thema des Adagio auf Seite 37 müssen wir ausgesucht ungeschickt nennen.

9) Den Harmoniegang zu Ende der Seite 60 hat bei ganz gleichem melodischen Motive Auber in seiner „Stummen" musikalisch viel reinlicher und wirkungsvoller, wie nicht minder zum ersten Male benutzt. Hr. Ulrich konnte es nur schlechter machen, als der eigentliche Erfinder. Man urtheile selbst!



10) Eine Orthographie endlich wie



darf man ebenfalls ausgesucht schlecht nennen.

Es ist sehr schwer, ein Gesammturtheil über das vorliegende Werk abzugeben: es enthält nach jeder Seite hin Lobenswerthes neben Tadelnswerthen. Den Laien und Dilettanten mag es durch die Ungezwungenheit und gewisse Frische der Hauptgedanken und ihrer Ausführung, so wie überhaupt durch seine Fertigkeit in formeller Beziehung befriedigen: der Kenner dagegen wird stets in einer zahlreichen Menge von Einzelnheiten Steine des Anstoßes erblicken, die ihm selbst beim besten Willen eine unbefangene Hingabe an die allgemeine Wirkung des Werkes auch dann verwehren müssen, wenn der nicht eben hohe Grad der Erfindung den Vorsatz zu solcher Hingabe überhaupt aufkommen ließe.

Es ist daher auch schwer, dem Componisten zu rathen, wie es einem jungen Anfänger gegenüber Sitte und Pflicht einer väterlichen Kritik wäre. Wie es uns scheint, fehlt Hrn. Ulrich weder Anlage noch Geschicklichkeit, aber wohl die nöthige Reife des Geistes. Will er, ehe er wieder an ein größeres Werk geht, den Eintritt dieser Reife des Geistes erst abwarten, und bis dahin alles Das gründlich studiren, was in den erwählten Gebieten der Kunst schon vor ihm anerkannt Musterhaftes und Großes geleistet worden ist: so werden wir in Zukunft sicher etwas Gutes von ihm erwarten dürfen.

Die Clavierstimme und gleichzeitige Partitur des Trio zählt über 60 Seiten, und wimmelt von bedeutenden und unbedeutenden Druckfehlern, deren specielle Angabe uns wahrlich nicht zugemuthet werden kann.

T. U.

Etwas über die musikalischen Zustände der russischen Ostseeprovinzen.

Unter den Deutschen der russischen Ostseeprovinzen ist im Ganzen viel Sinn für Musik verbreitet, wenigstens findet man in den höheren und mittleren Ständen kaum eine Familie, in der nicht ein oder mehrere Glieder sich aufs Singen verstehen oder irgend ein Instrument, namentlich Clavier spielen, wie denn die langen Winterabende auch hinlänglich dazu auffordern. Eben so finden durchreisende Künstler ersten und zweiten Ranges, dergleichen die Heerstraße nach St. Petersburg herführt, in Mitau, Riga, Dorpat, Reval — kaum eine europäische musikalische Notabilität dürfte sein, welche sich nicht daselbst hätte hören lassen — immer ein zahlreiches Publikum, auf das dann auch mancher dritten und vierten Ranges mit abgebrauchten Kunstgriffen nicht unglücklich speculirt. — Am wenigsten ist dem gemeinen Glauben nach der musikalische Sinn bei dem Curländer entwickelt, wie demselben überhaupt mehr eine derbe Realität oder wiederum andererseits eine abstracte Geistigkeit zusagt; am meisten ist er entwickelt bei dem Rigenser, wohl in Folge dessen, daß er bei sich ein stehendes Theater und überhaupt öftere Gelegenheit hat, größere musikalische Aufführungen zu hören. In Riga kam auch vor einem Dutzend Jahren ein ziemlich großartiges Musikfest zu Stande, das aber wie das erste, bis jetzt auch das letzte geblieben ist.

Stellt man aber an musikalische Ausbildung höhere Forderungen als die der bloßen Technik, so ist jene in den Ostseeprovinzen noch sehr zurück. Nur wenige der Musikschreibenden sind im Stande, tiefer auf den Inhalt kleinerer oder größerer Musikstücke einzugehen, noch wenigere haben ein ästhetisch und geschichtlich gebildetes Urtheil über Componisten, Kunstschulen u. s. w., eigentliche Tonsetzer giebt es fast gar nicht. Daher sind die angesehenern Musiklehrer und Musikdirectoren in allen Städten Ausländer, so in Libau der Schlesier Wendt, ein tüchtiger Orgelspieler und darin unterstützt durch das treffliche Werk in der dasigen Stadtkirche, in Mitau der Schlesier Postel, gleichfalls ein tüchtiger Orgelspieler und zugleich glücklicher Componist, Director eines Dilettantenvereines

für Gesang und Instrumentalmusik (beide ursprünglich in schlesischen Schullehrerseminarien gebildet), in Riga Löbmann, ein guter Violinspieler, der auch mit Geschick einer von ihm gestifteten Violinschule vorsteht, und Heinecke, ein beliebter Gesanglehrer und Vorsteher eines Gesangvereins, so wie Agthe, Organist an einer der Hauptkirchen und Musiklehrer nach den Thrämer'schen Grundsätzen eines rationellen Musikunterrichtes, in Dorpat der Magdeburger Brenner, Musiklehrer an der Universität und der Sachse Mumme, Gesanglehrer am Gymnasium, beide Vorsteher blühender Gesangvereine, in welchem jener mehr die geistliche Musik eines Händel, Bach, Mendelssohn, dieser die Opernmusik vertritt, in Fellin der jüngere Mumme, ein Bruder des Dorpaters, aber ihm an Eifer und Kenntnissen überlegen, in Reval endlich Krüger, Virtuos auf der Oboe und Director der Liedertafel, wie eines Vereines für Orchestermusik. Ausländer (aus England) war auch der verstorbene geniale Kirchen- und Liedercomponist Latrobe, dessen Stabat mater im Druck bei Breitkopf und Härtel erschienen ist und verdienten Beifall gefunden hat. Von Inländern ist vielleicht nur ein Hr. Maczewsky, ein Beamter in Mitau anzuführen, welcher nicht allein längere Zeit den dortigen Dilettantenverein mit Geschick dirigirt, sondern auch Mannigfaltiges glücklich componirt hat. Die übrigen namhafteren Componisten aus dem Kreise der Dilettanten haben sich nur in Liedern versucht so in früherer Zeit ein Ignatius und ein v. Weyrauch, letzterer unter anderen Componist des so beliebt gewordenen und von französischen Nachdruckern fälschlich Schubert zugeschriebenen Liedes: „Nach Osten hin, nach Osten", so in neuerer Zeit der Beamte Pohrt und der Arzt Grindel aus Riga (beide verstorben), der Gymnasiallehrer Thrämer und und der Jurist v. Bock in Dorpat, letztere beide auch tüchtige Theoretiker. Daß die Inländer, auch bei guten musikalischen Anlagen, nur zu einer im Ganzen geringen musikalischen Ausbildung kommen, hat seinen Grund darin, daß es in den Städten der Ostseeprovinzen sogar sehr an Gelegenheit fehlt, gute Musik zu hören. Nur Riga hat ein stehendes Theater, das allein auf so lange einer Unterbrechung der Aufführungen erleidet, als man statt des Schulden halber davongelaufenen früheren Theaterdirectors einen neuen sucht; in Reval ist wohl zu Zeiten eine dem Namen nach ansäßige Truppe, aber dieselbe befindet sich meist auf Reisen in den kleinen Städten, um ihr Brot zu verdienen, und in Mitau in dem dortigen nicht heizbaren Theater geben nur rigische Schauspieler während der heißesten Jahreszeit Vorstellungen. Ein ansäßiges städtisches Musikcorps, das sich durch Heranbildung von inländischen Zöglingen fortwährend ergänzte, giebt es in keiner der Städte der Ostseeprovinzen; in Riga und Reval existiren nur Theaterorchester, und auch diese nur in mittelmäßigem Zustande. Das Höchste, wozu es daher in den einzelnen Städten kommt, ist ein Oratorium, gewöhnlich mit Clavierbegleitung aufgeführt, oder ein Dilettantenconcert zu wohlthätigen Zwecken, in dem sich Solospieler auf dem Clavier oder der Violine, oder Solosänger- und Sängerinnen hören lassen. Selbst in Dorpat, wo doch die Universität viele junge Leute aus den verschiedensten Gegenden zusammenführt, ist die Bildung eines Orchestervereins nach mehrmaligen Anläufen immer wieder gescheitert, und erst in neuester Zeit hat sich eine Liedertafel bilden können. Wie kümmerlich aber die Musik gedeiht da, wo man sich immer hauptsächlich aufs Clavier beschränken muß, kann sich der kunstliebende Bewohner Deutschlands denken, welcher aufgewachsen ist unter Liedertafeln und Gesangfesten, unter großartigen Aufführungen in Schulen, Kirchen und Theatern.

An Musiklehrern ist übrigens in den russischen Ostseeprovinzen noch immer Mangel, und es wäre zu wünschen, daß noch immer tüchtig gebildete Musiker, die namentlich auch im Spielen von Streich- und Blasinstrumenten unterrichten könnten, ins Land kämen, wie denn Musikern sammt Schauspielern, Land- und Forstwirthen auch der Eintritt ins Land noch fortwährend gestattet ist, während Lehrer der Wissenschaften, Handwerker, Kaufleute aus politischen Gründen keine Pässe nach Rußland erhalten. In Riga, Dorpat, Reval und Mitau zahlt man einem guten Lehrer für eine Musikstunde $\frac{1}{2}$ bis $\frac{3}{4}$ Rubel Silber, in Petersburg 1 bis 3 Rubel, ein Henselt und Charles Mayer läßt sich von den russischen Großen wohl 3 bis 7 Rubel zahlen. Die Schüler wünschen sich jedoch meistens nur in der technischen Fertigkeit zu vervollkommen, nach Theorie und Geschichte der Musik, nach Compositionslehre verlangt selten einer. Uebrigens sind die Musiklehrer durch das beständige Handiren mit der mechanischen Fertigkeit sehr in Gefahr, selbst im Handwerksmäßigen unterzugehn, und die gewöhnliche Ueberladung mit Unterrichtsstunden (10 bis 12 den Tag) läßt sie gar nicht dazu kommen, sich über sich selbst etwas zu besinnen, zu eigener Freude oder Belehrung etwas vorzunehmen.

Fortepianos in Flügel- und Tafelform werden zahlreich und recht gut in Petersburg (Wirth, Becker), Dorpat (Hasse), Riga und Reval verfertigt, die letzteren inwendig mit gußeisernem Gestell zu 200 bis 220 Rubel Silber, die Flügel von 400 bis 600 Rubel. Die durchreisenden Künstler haben immer ganz gern auch auf inländischen Flügeln sich hören lassen, obgleich doch auch Wiener Flügel und Leipziger (aus der Breitkopf-Härtel'schen Fabrik) ihnen zur Dispo-

sition gestellt wurden. Im Allgemeinen zieht man die englische Mechanik hieselbst der Wiener vor.

Eine Mittheilung über Roger.

Dresden, am 1sten November 1851.

In der Pariser Gazette musicale vom 19ten October theilt ein Hr. Lovy aus einem anderen französischen Journale (dem „Ministrel") mehrere Details über den Aufenthalt Roger's in Deutschland mit, von denen auch wir einige hier ausziehen — nicht aber, ohne sie zugleich mit denjenigen Bemerkungen zu begleiten, deren sie nur zu sehr bedürftig sind. Es heißt dort unter Anderem:

„Roger hat den Rückweg nach Paris angetreten, nachdem er in Frankfurt, Hamburg, Dresden und Berlin gefeiert worden ist. Seine kurze Reise in Deutschland ist eine Reihe von Triumphen gewesen: überall war er der Gegenstand des lebhaftesten Interesses. Und nicht allein als Sänger und eminenter Künstler hat er sich der deutschen Bevölkerung gezeigt: er hat sie auch durch seinen jovialen Humor und durch alle die anziehenden Eigenschaften des Mannes von Welt und Geist sich unterworfen: Deutschland hat in ihm den Typus des echten Parisers erkennen sollen. Uebrigens kann man die Leute aus ihren Briefen beurtheilen; hier der Auszug aus einem vertraulichen Schreiben Roger's an Hrn. H...., das man so gütig gewesen ist, uns mitzutheilen:

„„Ich melde Dir, daß ich bei meiner Ankunft in Dresden die Vorsicht gebrauchte, einen tüchtigen Schnupfen zu bekommen: ich habe den Propheten nicht gesungen, sondern genießt. Das Publikum hat es jedoch nicht bemerkt. — Zur Mitspielerin hatte ich eine Dame Michalesi, Gattin des Orchesterchefs Krebs. Diese Verbindung war vom Himmel gesegnet. Mad. Krebs-Michalesi ist in einem sehr interessanten Zustande, und während der ganzen Vorstellung empfand ich die lebhaftesten Besorgnisse, daß meine Fides mich mit einem kleinen Bruder coram populo beschenken möchte, was meinen Charakter noch viel odiöser gemacht haben würde (wenn ich meine Mutter und ein Kindchen verlassen, das meiner brüderlichen Sorgfalt so sehr bedurft hätte)! — Ich habe in Sachsen die berühmten Porcelan-Niederlagen und Fabriken besucht. Bei Gelegenheit der großen königlichen Manufactur zu Meißen hat mein Gehirn folgende poetische Sprossen getrieben:

O merveille de l'art, ô rivale de Sèvres,
Porcelaine où sont peints tant d'amoureux ébats.
Toi qui charmes nos yeux en caressant nos lèvres,
Frêle fille du Nord! je ne regrette pas
D'avoir appris ta langue et ta rude syntaxe.
Certes le roi rendrait mon bonheur peu commun,
Si pour chanter un soir au „service" de Saxe,
Il voulait bien m'en offrir un!

O! wenn Berlioz mich hörte! ... Er würde sehen, daß ich der Pariser Arbeit ihr Recht gewahrt ...""

Diese kleine Probe von Briefstellerei genügt, um uns den heiteren Gefährten zu zeichnen, den die deutschen Dilettanten so sehr gefeiert. Auch die ganze deutsche Presse citirt um die Wette die Bonmots, die pikanten Einfälle (saillies), welche dem französischen Tenor entfuhren auf den Theatern wie in den Salons." U. s. w.

*

Wir glauben nicht, daß irgend Jemand, der diese Zeilen liest, in Zweifel sein kann über die wahre Herzensmeinung Derjenigen, die sie geschrieben, — und haben nur Folgendes zu bemerken:

Die erste Gastvorstellung des Hrn. Roger in Dresden war der Prophet, und fand trotz der erhöhten Preise und der sonst geringen Geneigtheit des hiesigen Publikums, sie zu zahlen, ein volles Haus. Der berühmte Gast wurde bei seinem ersten stummen Auftreten mit Applaus empfangen: wahrscheinlich wollte man ihm für die ungeheure Herablassung danken, mit der er auch die sehr bedeutenden Dresdner Honorare nicht verschmähte. Nach einem wahrhaft scheußlichen Gesange am Schlusse des zweiten Actes (daß ich hiermit nicht zu viel, sondern eben nur die schlichte Wahrheit sage, dafür rufe ich sämmtliche musikalisch gebildete Anwesende zu Zeugen auf) wurde Hr. R. auch noch herausgerufen. — Wen könnten Erscheinungen solcher Art bei einem Prophetenpublikum Wunder nehmen?

Wenn Hr. R. sich über dieses Publikum moquirt, und dadurch zeigt, daß er es im Grunde verachtet, so ist dies ein Beweis seines klaren Verstandes; — wenn er diese Verachtung sogar öffentlich kundgiebt, ein Beweis seiner Aufrichtigkeit; — wenn er gesteht, den Propheten nicht „gesungen" zu haben, ein Beweis hoher Selbsterkenntniß; — wenn er endlich die sprichwörtliche Francomanie der Deutschen und überhaupt die Kunstnarrheit der gegenwärtigen Epoche nach Möglichkeit auszubeuten sucht, so ist dies ein Beweis seiner sogenannten Lebensklugheit. — Wer möchte sich unterfangen, Hrn. R. einen Vorwurf daraus zu machen, daß er klaren Verstand, Aufrichtigkeit, hohe Selbsterkenntniß und sogenannte Lebensklugheit besitzt?

Daß die Tageskritik theils unfähig, theils direct bestochen, abgesehen hiervon vor allen Dingen je-

doch abhängig von der öffentlichen Meinung ist, und daher selbst bei richtiger Erkenntniß und dem besten Willen den Narrheiten des großen Haufens nicht entschieden entgegen treten darf: das ist eine Thatsache, die nur Dem zweifelhaft sein kann, dem eben der natürliche Scharfsinn für eine erfolgreiche Beobachtung und Beurtheilung unserer gesammten öffentlichen Zustände abgeht. Bei dieser Gelegenheit darf wohl darauf hingewiesen werden, daß der gewöhnliche Dresdner Correspondent dieser Zeitschrift der einzige Tageskritiker gewesen ist, der in Bezug auf Hrn. R. sogleich offen mit der Sprache herausgegangen, und der daher nun auch die nachträglichen Rechtfertigungen sich ersparen kann, in denen seit Veröffentlichung des obigen Actenstückes die Dresdner Localkritik auf eine ziemlich ergötzliche Weise sich ergeht, wobei natürlich immer nur von der Undankbarkeit, Arroganz und Herzlosigkeit des Hrn. R. die Rede ist.

Wir wollen uns weder echauffiren noch blamiren, indem wir gegen einzelne Erscheinungen zu Felde ziehen, die uns nur als die nothwendigen Folgen einer einzigen großen Ursache, als in einem weiten lasterhaften Zusammenhange begründet erscheinen, den wir Einzelne zu zerreißen viel zu schwach sind. Es drängt uns blos, im Namen der höheren Kunst und Kunstintelligenz, die namentlich in Deutschland stets gelebt haben, auch jetzt noch leben und hoffentlich immer leben werden, den Herren Franzosen zuzurufen:

Wisset, daß abseits von dem großen Kunstmarkte, auf dem Eure Schacherer mit ihrem Trödel sich breit machen, es noch ein Gebiet giebt, auf welchem Das, was Euch blödsinnigen Narren als das Höchste in der Kunst gilt, wie z. B. eine Meyerbeer'sche Oper, eine Rachel'sche Darstellung oder ein Roger'scher Gesang, schon von vorn herein sehr stark anrüchig ist, — daß Eure Kunsthelden hier blos als talentvolle Industrieritter und ihre Reisen nach Deutschland nur als moderne Beutezüge betrachtet werden, — daß Sinn für das Höhere in der Kunst und wahre Kunstbildung bei uns noch hinreichend verbreitet, freilich aber nicht bei Denen anzutreffen sind, die Euren Propheten nachlaufen und Eure „niesenden" Sänger herausrufen. Und wenn Euch diese Versicherungen, die keineswegs einem bornirten Nationalismus entsprungen sind, noch nicht „pikant" genug für Eure feilen Journale erscheinen sollten, so stehen wir mit Stärkerem zu Diensten.

Wir erwähnen schließlich einer Thatsache, die ohne die obige Veranlassung wohl schwerlich an das Licht der Oeffentlichkeit gelangt sein würde. Als nämlich Hr. Roger Dresden verlassen hatte und Hr. Tichatscheck von Prag zurückgekehrt war, wurde der letztere in der ersten Opernprobe von dem Orchesterpersonale mit lauten Beifallsbezeugungen empfangen. Man muß Verhältnisse solcher Art kennen, um zu wissen, daß ein jeder Austausch von Zärtlichkeiten zwischen einem Bühnen- und seinem Orchesterpersonale nicht unter die Regeln, sondern unter die Ausnahmen gehört: um so lauter spricht die eben mitgetheilte Thatsache. Das war keine verabredete Demonstration, sondern der unwillkürliche Ausbruch eines freudigen Gefühles bei der Wiederkunft eines Sängers, von dem man die Heilung des durch Hrn. R. verursachten Ohrenzwanges erwarten durfte. T. U.

Kleine Zeitung.

Dresden. Marie Wieck beabsichtigt in ihren eben angekündigten drei Soiréen Mendelssohn's G-Moll Concert mit Orchester, das Quintett von Robert Schumann, ein Trio Beethoven's, so wie dessen Sonate Op. 109 und den ersten Satz aus Op. 106 zu Gehör zu bringen, außerdem aber auch die neue virtuose Richtung des Pianoforte durch gewählte Solopiecen zu berücksichtigen. Es wird den Liebhabern des Pianofortespiels nicht uninteressant sein, daß sie auch in jeder Soirée „kurze Stücke aus den verschiedenen Hauptepochen der Claviermusik" vortragen wird, so z. B. in der ersten Händel's Variationen in E-Dur — Gigue von Mozart — Notturno von Chopin; in der zweiten: Fuge von S. Bach, Adagio von Haydn, Tarantelle von Steph. Heller; in der dritten: 3 Stücke von Scarlatti, Clementi oder Field und (poéme d'amour) von Ad. Henselt. Wie vortheilhaft sich diese Programme vor so vielen andern auszeichnen, bedarf keiner Bemerkung. Die angezeigten Beethoven'schen Sonaten werden, so weit Ref. bekannt, hier zum ersten Male öffentlich gehört. So trägt Frl. Wieck hier wesentlich bei, den Sinn für gediegene Pianofortemusik im großen Publikum zu wecken, und immer zahlreicher wird der Kreis, der dies Streben gebührend anzuerkennen weiß.

Rudolstadt. Der hiesige Sängerbund gab am 26ten October ein Concert, worin die neue Composition von Julius Otto „im Walde" für Männerstimmen mit Orchesterbegleitung zur Aufführung kam. Mit diesem Werke hat sich der Componist wieder ein großes Verdienst für den Männergesang erworben; aber auch ein Fortschritt ist damit gethan, indem die einzelnen Lieder nicht wie gewöhnlich mit Declamation, sondern durch kleine musikalische Bilder verbunden sind, wodurch das ganze an poetischer Bedeutung gewonnen hat. Die Aufführung war lobenswerth, obgleich die Soli noch Manches zu wünschen übrig ließen, desto prompter und feuriger gingen die Chöre. Hr. Musikdir. v. Roda leitete das Ganze mit be-

kannter Lebendigkeit, und ist anerkennungswerth wie derselbe immer bemüht ist, dem Publikum das Neueste in diesem Fache vorzuführen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frl. Schreck aus Erfurt sang in Magdeburg zum zweiten Male die Alrunia in Mangolds Herrmannsschlacht, abermals mit allgemeinem Beifall.

Musikfeste, Aufführungen. In Celle wurde am 21sten Octbr. das Oratorium „Moses" von Aloys Schmitt in der Stadtkirche bei Kerzenlicht aufgeführt. Der Componist war selbst zugegen, sein Sohn dirigirte.

Auszeichnungen, Beförderungen. Kücken ist zum Hofkapellmeister in Stuttgart ernannt worden.

Musikdir. Stern in Berlin hat, wie es heißt, den Ruf als Director des Conservatoriums nach Cöln erhalten.

Todesfälle. In Stuttgart starb am 18ten Octbr. der Pianist Karl Eschborn im 19ten Jahre.

Vermischtes.

Die italienische Oper in Paris wurde am 14ten October unter Hiller's Direction eröffnet.

Jenny Lind ist nach den neuesten Nachrichten noch immer in der Gegend des Niagarawasserfalles. Sie badete fleißig in den Wellen des Stroms, von dessen Größe und Erhabenheit sie sich nicht trennen konnte.

Die schwedische Sängerin Frl. Ebeling hat sich von ihrem Unwohlsein erholt. Sie wird, wie es heißt, nach Leipzig kommen und hier auftreten.

Um Frl. Johanna Wagner, deren Engagement in Berlin den 1sten Mai 1852 abläuft, werben drei Theaterdirectionen: London, Paris und Berlin. Die große Oper in Paris soll ihr 20,000 Thaler bieten, Berlin 6000 Thaler mit sechswöchentlichem Urlaub und in den activen Monaten soll sie nur zu 36 Vorstellungen verpflichtet sein. Sie soll nach 5 Jahren 500 Thaler, nach 10 Jahren 1000 Thaler Pension erhalten.

Bei dem ersten Gastspiel der Frau Sontag in Frankfurt wurde im Gedränge beim Eingange einer jungen Frau das Brustbein zerdrückt, so daß sie bald darauf starb.

Der Sänger Ander von Wien ist zu Gastvorstellungen nach London eingeladen, und es sind ihm dafür 30,000 Fr. zugesichert.

Pischek hat von einem Engländer in London den Antrag erhalten mit ihm nach Amerika zu reisen, und dort ein Jahr in Concerten zu singen; dafür soll er 6000 Pfund St. erhalten. Da Pischek lebenslänglich in Stuttgart engagirt ist, so hat er dem König die Sache vorgelegt, dessen Entscheidung aber noch nicht erfolgt ist.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

J. A. Leibrock, Transcriptionen classischer Lieder und Gesänge für Violoncell oder Violine mit Begl. des Pianoforte. Braunschweig, C. Leibrock. Nr. 1. Adelaide, von Beethoven, 17½ Sgr. Nr. 2. An die Geliebte, von demselben, 10 Sgr. Desgl. Nr. 3, 4, 5, 6. Das glückliche Land, Die Sehnsucht, Die Hoffnung, von demselben, à 10 Sgr.

Es ist dies eine ganz vortreffliche Sammlung sowohl hinsichtlich ihrer Auswahl als auch was die Bearbeitung betrifft. Sämmtliche sechs Nummern sind von Beethoven. Violoncellisten seien darauf aufmerksam gemacht. Schwierigkeit ist weder in der Solostimme noch in der Begleitung, so daß keine virtuosen Kräfte gerade dazu erforderlich sind. Desto mehr ist dem Violoncellisten Gelegenheit geboten die Cantilene zur Geltung zu bringen.

J. G. Kunstmann, Album für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Leipzig, Peters. 1 Thlr. 20 Ngr.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

J. J. F. Dotzauer, Op. 180. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Berlin, Damköhler. 2½ Thlr.

Ch. E. Stephens (in London), Op. 1. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Mainz, Schott. 4 Fl. 48 Kr.

Für Pianoforte.

Wilh. Kalliwoda, Op. 2. Sechs Charakterstücke für Pianoforte. Leipzig, Peters. Nr. 1—3, à 5 Ngr. Nr. 4—6, à 7½ Ngr.

Lieder und Gesänge.

Wilh. Mosapp, (ohne Opuszahl). Die Nonne. Gedicht von Geibel, für eine Sopran- oder Tenor-

stimme mit Begl. des Pianoforte. Stuttgart, Ebner. 10 Ngr.

Diese Composition, obwohl im Ganzen etwas dilettantisch, hat doch in ihrer einfachen Melodie einen Gefühlsausdruck, der die Stimmung des Gedichtes trifft, wenn sie auch auf keine höhere musikalische Bedeutsamkeit Ansprüche machen kann.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien im Verlage von ***Joh. Aug. Böhme*** in Hamburg:

Böie, J., Walzer f. Piano. Op. 13. 12½ Ngr.
Giese, Th., Brillante Tänze f. Piano.
Op. 5. Galopp. 7½ Ngr.
Op. 6. Walzer. 10 Ngr.
Herzog, Aug., Tänze f. gr. Orchester. Nr. 10. Amazonen-Marsch, Josephine-Redowa. 1 Thlr. 7½ Ngr.
———, Nr. 27. Amazonen-Marsch f. Piano. 5 Ngr.
———, Nr. 28. Josephine-Redowa f. Piano. 5 Ngr.
Tedesco, Ign., 2d gr. Valse, Op. 40, arr. à 4 mains p. *F. Wrede*. 1 Thlr.
Wallerstein, A., Carneval-Polka, Militairmarsch-Galopp, Ottilien-Galopp f. Piano. Op. 50. 15 Ngr.
Dieselben einzeln à 7½ Ngr. 22½ Ngr.

Bei ***Bruno Hinze*** in Leipzig ist soeben erschienen und in allen Buch- und Musik-Handlungen zu haben:

Brendel, Frz., Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. 22 Vorlesungen, gehalten in Leipzig im Jahre 1850. 35 Bogen gr. 8. geh. netto 2 Thlr.

Dieses Werk wird nicht nur für Musikfreunde von grossem Interesse, sondern eben sowohl für das gebildete Publikum überhaupt eine willkommene Erscheinung sein. Mit besonderer Berücksichtigung der Neuzeit, umfasst dasselbe die Geschichte der Musik von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart, und hat es sich insbesondere der Herr Verfasser zur Aufgabe gestellt, diesen Gegenstand, durchflochten mit kurzen Raisonnements, in so populärer Weise als es nur möglich war, darzustellen.

Ferner erscheint in einigen Tagen in demselben Verlage:

Sieber, Ferd., Kurze Anleitung zum gründlichen Studium des Gesanges. In alphabetischer Ordnung abgefasst, und allen Freunden eines edlen Gesanges gewidmet. kl. 8. elegant geh. netto 10 Ngr.

Jedem Gesangfreund und Gesangübenden wird dieses Werkchen eine sehr willkommene Erscheinung sein.

Hermann Bethke

Op. 1. Sechs Lieder ohne Worte für das Pianoforte (Herrn M. Brosig, Dom-Organisten zu Breslau, gewidmet.) 12½ Ngr.

Verlag von ***F. Whistling*** in Leipzig.

Bei **F. Kuhnt** in Eisleben erscheint Mitte November:

Tempelklänge. Eine Sammlung von **leicht ausführbaren Motetten, Hymnen, Cantaten** und andern **geistlichen Gesängen** zu sämmtlichen Festtagen **für gemischten Chor,** herausgegeben von **F. G. Klauer.**

Erscheint in zwanglosen Heften à 7½ Ngr. nur in Partitur.

☞ **Die Herren Componisten werden freundlichst ersucht, der Verlagshandlung ihre Beiträge baldigst zugehen zu lassen.**

Charles Mayer

Op. 159. Trois grandes Etudes brillantes pour Piano (dediées à Monsieur Fritz Spindler). 1 Thlr. 5 Sgr.
Op. 122, 136, 137, 138, 148 erschienen vorher bei ***W. Damköhler*** in Berlin.

So eben erschien in meinem Verlage:

Rob. Schumann, Op. 97. 3te Sinfonie. Partitur. 20 Frcs.
———, do. Orchesterstimmen. 32 Frcs.

Bonn, den 31. Oct. 1851. ***N. Simrock.***

Neues Tanz-Album f. 1852 f. Pfte., enthält 8 neue, öffentlich mit Beifall aufgeführte Tänze: Polonaise aus Meyerbeer's Struensee, Swornoskpolka von Urbanek, Schottisch aus Auber's verlornem Sohn, Altefrauen-Walzer von Schäffer. Quadrille aus Auber's verlornem Sohn von Strauss, Carnevals-Mazur von Stefani, Galop aus Halevy's Musketieren von Graziani, Adèle-Walzer von Joh. Gungl. (Ladenpreis 1 Thlr.) Subscriptionspreis nur 15 Sgr.
Obige 8 Tänze f. Orch. à 1—1¾ Thlr.

Berlin, ***Schlesinger***'sche Buch- u. Musikhdlg.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von Glaser in Schleusingen.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.

P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.

Fünfunddreißigster Band. **№ 20.** Den **14.** November **1851.**

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Orthodoxie und Häresie in der Musik.

Von

F. G. Weber.

(Fortsetzung.)

Und nun Ihr Herren links, was thut Ihr, um aus dieser Finsterniß heraus zu kommen? Der Eine sagt: wir brauchen keine Tamtams mehr, der Andere: auf der Orgel soll man keine Polka spielen; der Dritte meint: es wäre gut, den vierstimmigen Satz auf den dreistimmigen zurückzuführen. Wie? Ist das Eure Wachskerze in dieser Nacht? Ich sage Euch im Vertrauen: holt schnell eine andere, eine dritte, vierte, zehnte, tausendste; schnell! denn das leiseste Lüftchen löscht sie aus. So gutgemeint dergleichen Vorschläge auch sein mögen, so sind sie doch armsėlige, wahre Bettelvorschläge. Also man soll keine Polka auf der Orgel spielen, wohl aber Fugen, nicht wahr? Steigt ihr da nicht auf der einen Seite auf's Pferd, und auf der andern wieder herab? Die Polka, oder vielmehr der Tanz und seine Formen haben gewiß dieselbe Berechtigung als die Fugenform; beide sind Staffeln in unserer Formenscala. Daß die eine unten und die andere oben steht, um einmal recht förmlich zu reden, giebt der einen vor der andern keinen Vorzug; wohl aber thut das die Wirkung, und da möchte die Fuge doch wohl schlecht wegkommen. — Der Andere will den Tamtam abschaffen; gut! Man schaffe aber dann auch das Meckern und Zwitschern von den Bühnen, die Geigenvariationen aus den Kehlen, die 64 und 0,512 füßigen Töne ab. Aber Tamtam und große Trommel sind doch nicht so überflüßig, als Ihr wohl glaubt; es sind ganz schöne Mittelchen und Hinterthürchen, durch die man entwischen kann, wenn der Geist Bankerott gemacht hat. Wenn's 'n Mal hapert mit den Gedanken, frisch ein Solo für den Tamtam gemacht, 60, 70 Tacte lang, und ein solches kann auch wohl der aller tölpelhafteste Bankerottör zusammenstoppeln, und Ihr werdet damit Wunder wirken. Welch großartiger Effect! schreit Jeder, und man wird Euch bewundern, ob dieses Genieblitzes wie den königl. preuß. Generalmusikdir. Meyerbeer. Für mich hat der Tamtam noch einen ganz besondern Reiz; er kommt mir vor wie das Stichwort, was einen Schauspieler auf die Bühne ruft, nur mit dem Unterschiede, daß hier einer kommt, und dort einer geht — der gesunde Menschenverstand — und ich habe dann wieder einmal das Vergnügen, einem gute Nacht wünschen zu können, und gute Nacht wünschen, das ist meine Freude. O, ich möchte recht Vielem gerne aus vollem Herzen gute Nacht sagen! —

Dergleichen Vorschläge, mag ihnen auch die beste Absicht zum Grunde liegen, bessern nichts; nein, sie machen das Uebel nur ärger und den Nebel noch dicker. Wollt Ihr gegen den Popanz ankämpfen, nun, frisch drauf losgegangen, nöthigenfalls mit dem Schwert in der Hand, aber nicht mit einem Flederwisch. Ob

man 3, 4 oder 6stimmig singt, das ist im Grunde einerlei; man singt nicht 3stimmig um 3stimmig zu singen, man will wirken, und hat man wirklich gewirkt, so ist es ganz unnöthig zu erfahren, ob das auf 3- oder 6stimmigem Wege geschehen ist. — Mich wundert bei dergleichen Vorschlägen nur eins: daß die Gegner so glimpflich damit umgehen. Man könnte Euch von dort aus etwas ganz Anderes darauf antworten; aber ich will mich wohl hüten den Leuten die Waffen in die Hände zu geben. — —

Gehen wir einen Schritt weiter, und sehen, was die beiden Parteien eigentlich von der Musik verlangen.

Beide kommen darin zusammen, daß sie Etwas verlangen, Etwas in der Musik sehen, was sie ihrem Begriffe nach nimmermehr sein, nimmer geben kann. Die Musik als Ausdruck unserer Seelenzustände kann keine einzelnen, genau bestimmten Empfindungen genau bestimmt wiedergeben. Die Gefühle sind in der Wirklichkeit nicht so deutlich unterschieden, daß sich jedes einzelne genau bestimmt, scharf abgegränzt zeigte. Wie wäre es da möglich, sie durch ihre natürlichen Zeichen so bestimmt wiedergeben zu können, um einem Andern eine genaue Erkenntniß derselben zu verschaffen! Ein eigentliches Verstehen eines Musikstückes, das will sagen, ein so tiefes Eindringen in dasselbe, um alle dessen einzelne Momente auffassen zu können, um mit Gewißheit sagen zu können: dieser Zug sagt das, jener dieses, diese Wendung drückt dies, eine andere das, dieser Ton oder Tonfigur bezeichnet diese Schattirung der Empfindungen und jene eine andere — ein Eindringen bis zu dieser Stufe ist unmöglich, und spricht man hie und da vom Verstehen, so ist das purer Hochmuth. Lägen unsere Empfindungen in der Wirklichkeit so klar ausgebreitet vor uns, als wir sie in den Büchern haben, dann wäre eine klare zusammenhängende Darstellung möglich, ja, dann wäre sie nöthig; ihre strenge Sonderung würde auch eine klare durchsichtige Darstellung erfordern, um Andere zu verhindern, die eine mit der andern zu verwechseln. In diesem Falle wäre eine solche Darstellung Pflicht; aber sie würde sich auch schon von selbst ergeben aus dem innigen Zusammenhange der Empfindungen und ihrer Zeichen. Aber was macht Ihr Herrn? Ihr hört fast mehr als das Gras wachsen. Wo ist wohl noch ein Winkel in einer Beethoven'schen Sonate, den Ihr nicht schon ausgestöbert hättet, und darin nicht schon Alles hübsch ordentlich ausgebreitet, Alles säuberlich abgefegt und an seinen Platz gelegt hättet, dies hier und jenes dorthin, so daß jetzt ein Tauber sich mit Eurem Ariadnefaden ganz schön zurecht findet. Wird man von Euch nicht belehrt, daß im ersten Accorde Einer steckt, der eben die Hausthür öffnet, um spazieren zu gehen, im folgenden, wie er mit einem Bekannten redet, in der folgenden Tonleiter, wie er zum Thor hinaus ins Freie tritt, dann im Quartenschritt zum Himmel hinauf sieht, nachher weiter schreitet, und wie er am Schlusse des ersten Theils bis an den See gekommen, im zweiten Theile sich in den Triolen von den Wellen schaukeln und vom Monde bescheinen läßt, wie dann der kühle Abendwind gekommen und in seinen Locken gespielt, die Sterne sich geschneuzt und die Nachtigall ihren Abendsegen geschlagen, &c.

> Wenn man's so hört, möcht's leidlich scheinen;
> Steht aber doch immer schief darum,

denn Ihr gebt keine Beweise dafür. Was Ihr da herauslest, könnte ganz schön im Unterhaltungsblättchen stehn, aber wenn's da stände, würden es eine Menge Andere und ich auch mit lesen können; jedoch aus den Noten finden wir's nicht heraus. Seid so gut und belehrt uns. Ihr lest das mit einer Geläufigkeit und Sicherheit, die an Unfehlbarkeit gränzt, wodurch Ihr jedem Einwande von vorn herein den Mund verstopft, und ihm eine Beschämung erspart. Aber ich will lernen, und wo ich belehrt werden kann, nehme ich mit Freuden an, und Demjenigen, der mich lieber nicht belehren wollte, um mir die Schamröthe zu ersparen, dem danke ich nicht. Also Ihr Herren, die Ihr euch den Beethoven so zu eigen gemacht, so verdaut habt, daß Ihr über jede Note Rechenschaft geben könnt, die Ihr recht schön wisst, was leicht oder schwer aber wohl nicht, was nicht zu verstehen ist, belehrt uns andere Hyperboräer; sagt, was Alles drin steckt. Aber Eins bevorworte ich: Aufs bloße Wort glauben wir Euch nicht; was Ihr sagt, klingt recht hübsch, aber durch bloßes Wortgeklingel werden wir noch nicht zur andern Heerde gelockt; wir wollen einen hausbackenen Beweis ohne das kleinste poetische Rosenöltröpfchen. Mit Mis Fidibus'schen Faseleien und Marx'schen Redeblümchen bleibt mir jedoch vom Leibe; dergleichen sind Sächelchen, die in eure Theegesellschaften gehören; dort helfen sie dem in der Ecke sitzenden mondsüchtigen Ellenritter das magere Butterbrod hinunterwürgen, und dem am Clavier hockenden Dämchen seine schwindsüchtigen Empfindungen beim Hühnergackern zum Besten geben. Gebt mir einen simplen Beweis, daß Beethoven in seinen Werken dergleichen dargestellt hat, so dargestellt hat, daß es andere Menschenkinder wenn auch nur nach vorhergegangener Anstrengung auch erkennen können. Ob er's darstellen wollte und ob es nicht anderswo besser und zweckmäßiger auszudrücken gewesen wäre, diese Beweise erlasse ich Euch.

Ihr Herren, wohin führt Euch Euer Eifer? Sind dergleichen Behauptungen nicht die gröblichsten Absurditäten? Wahre Ammenmährchen erzählt ihr da, um den Verstand einzulullen, und auf der andern Seite

Etwas was unter uns lebt, herauszureißen und emporzuheben und so hoch zu heben, daß wir uns die Hälse verrenken, wenn wir hinauf sehen wollen. Ihr beklebt den Thron der Frau Musika mit elendem Flittergolde und gebt ihr eine Harlekinsjacke, so daß sie nicht unähnlich den Affen ist, die man vor den Thierbuden sieht, und Ihr seid aufs Haar den Marktschreiern neben den Affen ähnlich, die den Leuten zuschreien, wenn sie eine wilde Katze haben, sie hätten alle reißenden Bestien, und wenn sie eine Kuh mit vier Füßen haben, sie hätten eine mit sechs und zwei Köpfen. Ihr habt Euch ein erbärmliches Geripp zusammengestoppelt, stellt Euch darauf und schreit, daß alle Pracht der Welt diesem Tod entblüht sei. Eure paradoxen Behauptungen verleiten Euch, hinter jeder Beethoven'schen Note eine metaphysische Speculation zu wittern und bei allen euren luftigen Fahrten vergeßt Ihr nur zu beweisen, daß dem Boden wenn auch nur eine Bohne entwachsen ist, an der Ihr Euch in die Mondländer hinüberschwingen könnt. —

Und Ihr auf der andern Seite, was findet Ihr? Sieht man rechts, so sieht man Mondscheinlandschaften und Faustiaden und hört Deliquentenkatzenjämmerlichkeiten, und wendet man sich links, so riecht man Politik und Sozialismus. Ist das nicht eine saubere Zusammenstellung: Musik und Sozialismus? Hat Jemand wohl schon etwas von sozialistischer Musik gehört, bis auf die jüngsten Tage, trotzdem Sozialismus und Musik schon lange bekannt sind? Was nennt Ihr sozialistische Musik? Ihr stellt da etwas Nagelneues auf, ohne aber auch nur ein Titelchen Grund anzugeben. Ist das etwa der Ausdruck der Vergesellschaftungslehre durch Töne? Bezieht sich etwa dergleichen Musik auf unser Zusammenwirken, auf das Gattungswesen, auf den Verkehr, den Thätigkeits- und Productenaustausch? Doch halt! Ihr zeigt ja solche Musik — die Pastoralsymphonie. Aber die Pastoralsymphonie sozial! Wo steckt da der Sozialismus? Etwa im Kuckuksruf und Wachtelschlag, oder im Murmeln des Baches, oder im fröhlichen Beisammensein der Landleute mit obligatem Gewitter? Trillert etwa die Nachtigall ein sozialistisches Liedchen? Wo steckt in: „Freude schöner Götterfunken" der Sozialismus? Meint man etwa: „Seid umschlungen Millionen" sei sozialisch? Könnte diese Strophe nicht auch von Sanct Petrus gemacht worden sein, wenn er Dichter gewesen wäre? Meint man etwa, daß der, der singt: „Wo sich die Völker selbst befreien, da kann die Wohlfahrt nicht gedeihen", ein Freund von Marat ist? Aber die Pastorale sozialisch! Sollte sich Beethoven bei diesem Epitheton nicht auf die andere Seite gelegt haben? —

Die eine Partei macht aus Beethoven einen Harlekin und die andere einen Popanz. Die eine Partei findet in seinen Werken Sachen, die, durch Töne wiederzugeben, Keinem im Traume einfallen kann; und hat sie Beethoven dennoch wiedergeben wollen, so war er mehr als Träumer, so ist er Narr gewesen, denn er hat die Töne zu einem Zwecke gebrauchen wollen, der nimmermehr durch sie erreicht werden kann. Durch Töne können einzig und allein Empfindungen ausgedrückt, aber keine Landschaften und Schlachten gemalt werden. Will einer eine Landschaft malen, so nehme er Pinsel oder Griffel zur Hand, das sind die Mittel dazu, aber nicht Töne. Denn das kann doch wahrlich nicht die Aufgabe einer Kunst sein, was eine andere besser oder vielmehr diese nur befriedigend lösen kann! Und Ihr Andern schanzt euch vielleicht dahinter, daß Beethoven ein Kind der Revolution war, daß er deshalb auch revolutioniren konnte. Er war Kind der Revolution; mußte er aber deshalb Vater von einer andern werden? Und selbst wenn er's gemußt hätte, mußte er dann auch gerade sozialistisch revolutioniren, und sind etwa alle Revolutionen sozial? Er als Sohn hat von den Vätern die Revolution geerbt, aber die Erbschaft bestand in Activa und Passiva. Die Menschheit war zu dieser Zeit wie aus den Angeln gehoben, die gutgemeinte Hast, mit der man die faulen Bäume ausriß und ins Feuer warf, ließ vergessen, daß ein neuer Baum Zeit braucht, um zu wachsen, und als man nicht sogleich Früchte sah, wurde man laß, und legte endlich die Hände in den Schooß, leider viel zu früh! Und dieses zu frühe Aufhören ist für die nachfolgenden Zeiten von dem größten Nachtheile gewesen. Der alte Wust war noch nicht völlig ausgeräumt; eine Menge neuer, zum Theil ganz unklarer Ideen machte sich ihm gegenüber geltend, als man schon ruhte. Die Folge davon war, daß sich das Neue mit dem Alten vermischte, wodurch eine Halbheit und Unklarheit herbeigeführt wurde, sowohl in innern als äußern Verhältnissen, die sich mit der Zeit immer mehr verschlimmerten, so daß wir jetzt in einem Zustande der Verwirrung leben, gegen den die babylonische eine Harmonie ist. Daß die Folgen dieser Zeit so ganz erbärmlich wurden, das hatten die großen Männer wohl nicht gedacht. — Beethoven hatte ebenfalls die Mittel in der Hand, um in der alten Polterkammer aufzuräumen; er war sicherlich der Befähigste, den alten Formenwust über die Seite zu werfen und wirkliche Musik an seine Stelle zu setzen. Was hat er aber gethan? Er hat Neues gebracht, aber das Alte größtentheils stehen lassen. Einmal läßt er die Form bei Seite liegen, und das andere Mal gefällt er sich in Haydn'schen Spielereien; einmal will er den Himmel stürmen und dann schleicht er pedantisch alle zwölf Tonarten in einem Präludium durch; er hat reformirt aber nicht revolutionirt. Und

warum hat er es nicht gethan? daß er es nicht gethan, beweisen uns zur Genüge seine Werke. Ob es bloße Laune oder wirkliche Ueberzeugung bei ihm gewesen, nicht weiter zu gehen, und das was er schuf, als Gipfel anzusehen, wir wissen's nicht, aber so viel wissen wir, daß er auf halbem Wege stehn geblieben. — Man zeige mir doch, wo er ein so erstaunlicher Revolutionär, Republikaner, Sozialist, nenne man es, wie man will, gewesen ist? Etwa da, als er seine Es-Dur Symphonie dem Kaiser verweigerte, die er aber dem Consul Bonaparte widmete, der doch wahrhaftig die Republikanermaske schon längst abgelegt hatte? Etwa darin, daß die Marseillaise spurlos an ihm vorübergegangen, die doch aller Welt in den Ohren lag, während er andere zeitige Tändelmelodien zu Tode variirt hat? Hat er er einen einzigen Text revolutionären Inhalts componirt? Zum Ueberflusse sehe man auf die Titelblätter seiner Werke, wo es von Baronen, Grafen, Fürsten und Hoheiten wimmelt, Heißt man das republikanisch? Thut das ein Sozialist? Er hat reformirt, aber nicht revolutionirt, und selbst ein Revolutionär ist noch lange kein Sozialist; ja man kann reformiren oder vielmehr revolutioniren wie Luther gegen Papst und gesammte katholische Christenheit, und kann dabei wie auch eben er bei einem simplen Churfürsten den Speigellecker machen. Beethoven ist auf halbem Wege stehn geblieben und dadurch hat er einen Zwiespalt in unserer Musik verursacht, ein Schwanken zwischen Altem und Neuem, einen Streit zwischen Form und Inhalt, dessen Folgen zu schwer wiegen, als daß sie Beethoven's Verdienst aufwiegen könnte. Winkelmann sagt in den Anmerkungen zu seiner Geschichte der Kunst, Michel Angelo habe in der Malerei und Bildhauerkunst die Brücke zum schlechten Geschmack angelegt und gebaut. Aehnliches kann man von Beethoven sagen; er ist Uebergangsperiode; er ist die Brücke zu aller der Unentschiedenheit und Unklarheit, an der wir in der Musik darniederliegen. Er hat uns eine Zwitterschaft geboren, die uns vielleicht ungerecht gegen die Alten oder ungerecht gegen die Neuen sein läßt; er hat uns in eine Ungewißheit versetzt, die uns eiserne Gesetze neben die Freiheit stellen läßt; er ist Schuld daran, daß wir in der Musik eine freie Tochter erblicken, die aber die Zwangsjacke in der Hand trägt. Er als der Befähigste hätte müssen den alten Plunder mit kräftiger Hand hinaus werfen, hätte müssen den ganzen Formen- und Regelkram über die Seite schieben, denn unter ihm ist keine wirkliche Musik möglich; selbstständige Formen und feststehende Gesetze sind Unsinn in der Musik, denn der Inhalt der Musik leidet noch fordert Gesetz und Form. Er hätte es thun müssen, weil er im Stande war, das Abgeschaffte zu ersetzen. — — —

Man spricht davon, daß die Musik Allkunst werden soll. Was soll das heißen? Soll sie alle andern Künste auch wohl die Wissenschaften und Handwerke in sich aufnehmen, wohl gar überflüssig machen? Soll sie sich vielleicht auf die Kanzel stellen, Häuser bauen, und Schuh flicken? Wir haben zwar schon erfahren, daß ein Sänger, als er recht stark gesungen, eine Frau niederkommen machte, aber in die Entbindungsanstalten hat man drum die Musik noch nicht aufgenommen. Nun, vielleicht thut man's noch, und dann werden wir sehen, was wirklich noch nicht dagewesen — Wunderkinder von drei Jahren sind verlegte Waare dagegen — wir bekommen musikalische Geburten, und wenn's dann keinen musikalischen Schlag giebt, giebt's in Ewigkeit keinen. Oder soll „Allkunst" etwa sagen, daß, wenn die Musik mit einer andern Kunst z. B. der Poesie verbunden werden solle, das weniger eine Verbindung als vielmehr Verschmelzung beider in eine sein solle, daß keine vor der andern zur Hauptsache gemacht würde, daß beide gleich vollkommen wären? Wozu ein solcher Vorschlag? Wozu aus einer Sache, die sich ganz von selbst versteht, so viel Wesens machen wollen? Ist das ein Vorschlag der Zauberflöte, dem Speisezettel und dem Höllenwalzer gegenüber? Es versteht sich ganz von selbst, daß nicht jeder Vers mit Musik verbunden werden kann, denn nicht jeder Vers enthält Poesie und nicht alle Poesie Empfindungen, und daß wir dennoch Sachen haben, in denen der Text nicht zur Musik paßt, beweist blos, daß wir keine wahren Musiker haben, nicht aber daß eine solche Verbindung als nöthig anzupreisen und zu fordern ist.

Dagegen stimme ich bei, daß die Musik eine Kunst für Alle werde, das will sagen, eine Kunst, zu deren Tische Jeder kommen und gesättigt weggehen kann, und das ist sie im Augenblick nicht, trotz des Klimperns und Stümperns an allen Ecken und Enden. Daß die Musik das jetzt nicht ist, dafür sprechen am Deutlichsten die beiden Klassen: Kenner und Nichtkenner. Man spricht von Leuten, die z. B. Bachische Fugen verstehen, und von andern, die nichts davon verstehen, und obgleich die Versteher nur das verstehen, was sie selbst hineingepfropft haben, und was auf die Fugen paßt, wie die Faust aufs Auge, so ist doch eben ein solches Hineinpfropfen möglich gewesen dadurch, daß sich diese Leutchen ein paar Holzspäne zusammengesucht haben, auf die sie sich stellen, und deshalb um einige Zoll über die andern reichen können. — Ich leugne nicht, daß man die Fugenform kennen oder auch verstehen kann, — wir haben sie nun einmal — ich leugne ferner nicht, daß nach diesem Schema Noten zusammengeschrieben werden können, und leugne auch nicht, daß überhaupt Noten zusammengeschrieben werden können, wie uns die Meyerbeer'schen und Ber-

lioz'schen Harlekinaden sehr deutlich beweisen; ich leugne aber, daß man in diese Formen Musik bringen kann, Musik in eigentlicher Bedeutung, und daß diese Musik zu verstehehen ist. Verstehen ist Thätigkeit des Verstandes; Musik Ausdruck unserer Empfindungen. Ich kann einen Begriff, eine Wahrheit verstehen, mit meinem Verstande begreifen, denn beide sind genau bestimmt, man kann nichts hinzuthun oder hinwegnehmen, ohne sie zu verändern oder gar aufzuheben, und sie sind selbst erst ein Product des Verstandes; aber Empfindungen, die sich in der Wirklichkeit nicht einzeln vorfinden, um betrachtet werden zu können, die auf- und niederwogen und uns schaukeln wie das Meer den leichten Kahn, Empfindungen haben ihren Prosector nicht auf dem anatomischen Theater des Verstandes, sondern in den höchsten Regionen der Phantasie. Musik in eigentlicher Bedeutung des Wortes kann nicht verstanden werden; sie ist nicht Reflection und kann wenigstens unmittelbar keine veranlassen. Sie ist nicht mehr und nicht weniger als Ausdruck unserer Empfindungen und kann auf diese auch nur einzig und allein unmittelbar wirken, und wenn meine Empfindungen erregt werden und sich ausdehnen, und auf der Staffel der Phantasie empor und immer höher klimmen bis in die höchsten Regionen der ästhetischen Reinigkeit und Alles um mich her glänzt und blüht in stolzer, schöner Pracht — will man das Verstehen nennen? **Ein** Verständniß ist nur möglich, oder **keins**, aber nicht eins auf drei, vier oder fünf Arten. Wolltet ihr Herrn Versteher der Bachischen Fugen aber allen Ernstes behaupten, daß diese bei euch Allen gleich wirken, von euch Allen gleich verstanden werden, daß ihr Alle einstimmig wäret über das, was drinn steckt? Möglich ist's schon, daß ihr's thut, um vereint den kritischen Gespenstern auf den Leib zu rücken; wenn aber nur nicht eure Verständnißbeweise gerade das Gegentheil bewiesen. Und warum dann von Verstehen sprechen; warum so wichtig thun mit einer Sache, die zu bescheiden ist, auf eine solche Ehre Anspruch zu machen; warum den klaren Bach, der das ganze Thal erquicken könnte, in einen Sumpf hineinleiten? Warum das Ganze, diese untheilbare Pracht und Herrlichkeit in bestimmte Kasten theilen? Warum von aristokratischer, demokratischer, sozialistischer Musik fabeln? Warum aber auch von kirchlicher und weltlicher Musik, von Fugen, Sonaten, chromatischen Phantasien, Regeln, Formen, Aesthetiken der Tonkunst und Musikwissenschaften fabeln? Man bringe Beweise, daß es Musik giebt, die dergleichen ausdrückt; man beweise, daß Musik unter dergleichen Bestimmungen möglich ist. Ist etwa in der Marseillaisenmelodie auch nur eine einzige Note, die das Fallbeil in der Hand hat? In denen: „Gott erhalte Franz den Kaiser" und „Ich bin ein Preuße, kennt ihr meine Farben" auch nur ein einziger Katzenbuckel oder kreuzzeitunglicher Gedankenstrich? In dem „Ach Herr mich armen Sünder" auch nur die Spur von moralischem Katzenjammer? Die erste hängt und köpft so wenig als die letzte, aber winselt auch ebensowenig in tiefster Zerknirschung als diese. Man beweise, daß die Musik dergleichen Tendenzen haben kann, theile aber nicht das Ganze mit der größten Willkür in beliebige Secten, deren jede ihr besonderes Glaubensbekenntniß hat, das von allen Ordinanden ebenso beschworen werden soll, als die Augsburgische Confession. Wissen wir streng genommen Etwas von der Musik? Wissen wir, wo ihr Aufgang und ihr Niedergang ist? Das Ganze ist Gefühl und Name nur ein leerer Schall! — — –

(Schluß folgt.)

Zur Beurtheilung der Schriften Richard Wagner's.

Von

F. Brendel.

I.

Wagner's schriftstellerische und künstlerische Bestrebungen sind neuerdings oft der Gegenstand der Besprechung in dies. Bl. gewesen; sie gehören zu den bedeutendsten Leistungen der Gegenwart, und es mußte darum Aufgabe sein, für dieselben so viel wie möglich ein entgegenkommendes Verständniß zu vermitteln. Seit ihrer Gründung haben diese Bl. es als eine ihrer wichtigsten Pflichten betrachtet, für neue Erscheinungen die Bahn zu brechen.

Im Augenblick sollen mich hier nur Wagner's Schriften beschäftigen; ich wünsche Etwas zu richtiger Würdigung derselben beizutragen, da ihnen eine solche noch keineswegs allgemein zu Theil wird. Den fortlaufenden Referaten T. U.'s in dies. Bl. tritt meine Betrachtung nicht in den Weg; sie setzt im Gegentheil diese voraus. Während es in jenen dem Ref. darauf ankommt, den Leser zunächst mit dem Gedankengang Wagner's bekannt zu machen, diesen in das rechte Licht zu stellen, den Verf. Schritt vor Schritt begleitend, ist es meine Absicht, das Wichtige und Folgenreiche, das was seine Geltung überall behaupten muß auch bei größter Verschiedenartigkeit der Ansichten, hervorzuheben, es zu trennen von Sätzen einer zweifelhaften Beschaffenheit, oder von Sätzen, welche eine fortdauernde Anfechtung erleiden. Wir dürfen uns nicht scheuen, auch das, womit wir nicht übereinstimmen können oder wo wir den Widerspruch Anderer begründet finden, hervorzuheben, damit dies nicht

dem Vortrefflichen und der Anerkennung desselben hindernd in den Weg trete. Es sind die beiden Schriften „Kunst und Revolution" und „das Kunstwerk der Zukunft", welche uns vorliegen. Ich halte mich, wie natürlich, zunächst an das in diesen Schriften Gesagte; findet sich, daß durch die bald erscheinenden neuen Werke Dieses und Jenes eine Modification erleidet, so werde ich nicht ermangeln, dies später zu erwähnen.

In der erstgenannten kleinen Schrift ist der Grundgedanke die in den letzten Jahren oft aufgeworfene Frage, ob die Revolution der Kunst verderblich sei, oder nicht; die Antwort am Schlusse derselben lautet, daß die wahre Kunst nur erst nach Vollendung jener großen Menschheitsrevolution erblühen könne, welche die zukünftige Gestalt der Welt bestimmen wird, nach jener Umbildung, welche, ein nothwendiger Proceß in der Entwicklung der Menschheit, durchaus nicht mit den particularen, vorübergehenden Bewegungen des Tages zu verwechseln ist, im Gegentheil in der Verwirklichung eines neuen Weltprincips, eines neuen Weltzustandes besteht. Vor Erreichung dieses Zieles ist die Kunst nothwendig revolutionär, nachher conservativ. Gefahrbringend ist die Revolution nur der gegenwärtigen schlechten Kunst, von der zu wünschen, daß sie baldmöglichst ihr Ende erreiche, nicht der echten und wahren. — Dies ist der Ausgangs- und Endpunkt der Schrift. Verknüpft werden beide durch geschichtliche Betrachtungen; diese vermitteln das Resultat, daß die gegenwärtige Kunst nicht die wahre ist.

Ich erinnere an diese Hauptsätze, um dem Leser den Gedankengang in's Gedächtniß zu rufen. Vergegenwärtigen wir uns denselben näher, betrachten wir namentlich die Ausführung im Einzelnen, so erscheint uns die kleine Schrift als ein Werk voll Sturm und Drang, ohne aber, so weit nämlich diese Gedanken hier entwickelt sind, ganz zur Reife Gediehenes, Fertiges und Abgeschlossenes zu enthalten. Es ist den Gegnern zuzugestehen, daß uns Ungenügendes oder Unrichtiges begegnet, sobald sie nur auch uns das Zugeständniß machen, daß geniale Blicke in Menge sich darin finden. Der Grund des Unfertigen liegt zum Theil in Aeußerlichkeiten, in der großen Kürze, in dem nur einleitenden Charakter der Schrift. Der Verf. ist von seinem Gegenstand erfüllt, und sucht diesen hier wenigstens nach einigen Hauptbeziehungen, welche flüchtig bezeichnet werden, mitzutheilen, ohne eine erschöpfende Darstellung irgend beabsichtigen zu können. Die sorgfältiger ausgearbeiteten Partien der zweiten Schrift indeß, die überhaupt den Charakter größerer Reife zeigt, treten uns so klar und bestimmt entgegen, daß wohl anzunehmen ist, der Verf. würde auch hier dem jetzt mangelhaft Erscheinenden bei größerer Ausdehnung eine entsprechendere Ausführung haben geben können. Ist es aber Inneres und Wesentliches, welches den Widerspruch herausfordert, so ist daran zu erinnern, daß W. überall als Mann der Zukunft spricht. Hier ist zu berücksichtigen, daß diejenigen, welche die Zukunft machen, leicht ungerecht gegen die Vergangenheit erscheinen; sie würden weniger entschieden für die Erstere sein können, wenn sie sich mit der Letzteren allzu viel zu schaffen machten. Um auf Einzelnes einzugehen, so sei erwähnt, wie zu den minder gelungenen Partien alles Das gehört, was über die christliche Welt der früheren Zeit gesagt ist. Der Verf. hält sich hier, so scheint es, zu sehr an schon beseitigte ältere Vorstellungen. Irrthümlich ganz und gar ist die Art, wie der Eintritt des Christenthums in die Römerwelt motivirt wird. Trefflich dagegen erscheint die Schilderung des Alterthums, und gerade die tiefere Auffassung dieser Welt ist es, welche ihn zu Ungerechtigkeiten gegen die spätere verleitet. Er beurtheilt die Letztere von jenem Standpunkt aus, während sie aus sich selbst begriffen sein will. Doch dies Alles ist mehr nur etwas Beiläufiges. Der Hauptaccent der gesammten Darstellung ruht auf der Schilderung der gegenwärtigen Zustände in Leben und Kunst. Auch diese Darstellung zwar kann nicht als eine erschöpfende von uns betrachtet werden; die gegenwärtigen Zustände sind in ihrem Princip nur zu erfassen durch eine richtige Würdigung der ersten geschichtlichen Grundlagen, und wenn diese, wie eben angedeutet, fehlt, so mangelt der Schlüssel auch für das Spätere. Was aber die Seite der Erscheinung betrifft, die gegenwärtigen Zustände, wie sie sich uns darbieten in ihrem Verfall und ihrer Ueberlebtheit, abgesehen von dem Princip, welches einst dieselben in's Leben rief, und wodurch auch sie ihre historische Berechtigung hatten, einst groß und bedeutend waren, so besitzen wir kaum eine zweite so treffende, scharf bezeichnende Schilderung. W.'s Schrift erinnert uns in dieser Beziehung lebhaft an „Civilisation und Musik" von Theodor Hagen, obschon der Standpunkt beider Verfasser in vielfacher Hinsicht auch ein ganz verschiedener, ja entgegengesetzter ist. Beide Bücher aber haben den Vorzug einer treffenden Beobachtung der Erscheinungen bei dem Mangel principieller Erfassung gemeinschaftlich. Nicht um das einst berechtigte Princip handelt es sich in beiden Schriften, wohl aber darum, wie dasselbe jetzt in der Erscheinung zur Carricatur geworden.

Entsteht nun die Frage, welches der Kern dieser ersten Schrift W.'s ist, Das, was seine Geltung behauptet, abgesehen von allen Einwendungen, wie ich sie hier erhoben habe, so führt uns diese Frage auf den meiner Ansicht nach einzig richtigen Gesichtspunkt

der Beurtheilung. Es ist grundfalsch, sich an einige so eben bezeichnete Mängel zu halten, und die im Hintergrund ruhende Gesammtanschauung zu verwerfen, deshalb zu verwerfen, weil in der Darstellung derselben uns Ungenügendes begegnet. Das Ganze ist in's Auge zu fassen, nicht über einzelne Sätze zu streiten. Wenn ich bisher Ausstellungen machte, so hatte ich damit fast nur den Zweck, die Unbefangenheit und Unparteilichkeit meiner Würdigung darzulegen. Dies Alles aber, was man auf diese Weise geltend machen kann, behaupte ich nun, beweist nichts gegen den Verf., gegen seine Richtung überhaupt. Nicht wissenschaftliche Deductionen wollte er geben, seine Betrachtungen erscheinen als der Ausdruck eines Zorn und Schmerz erfüllten Geistes, der für das Größere, was ihn erfüllt, der für die Zukunft die Bahn brechen will. Die geschichtlichen Auseinandersetzungen sind nur Punkte, welche er flüchtig berührt, und es ist ganz gleichgültig, ob bei den Streiflichtern, welche darauf fallen, diese Dinge sich mehr oder weniger richtig den Augen darstellen, oder nicht. Die Bedeutung der Schrift ist in diesen Sätzen gar nicht zu suchen. Die Hauptsache ist, daß die Richtung und das Wesen der Zukunft sich vor unseren Blicken entfaltet, und man kann daher Alles, was über die Vergangenheit gesagt ist, bekämpfen, ja vernichten, und hat doch die Hauptsache gar nicht berührt. Die Art, wie die Nothwendigkeit des Umschwunges motivirt wird, ist gleichgültig, es kommt darauf an, daß das neue Gebäude wirklich hingestellt wird, und das hat Wagner so vorzüglich gethan, wie kein Anderer. Schon hier begegnen uns mehrere der später weiter ausgeführten Grundgedanken, so was die Trennung der einzelnen Künste betrifft, die sich überlebt hat, schon hier wird das Drama als Kunstwerk der Zukunft bezeichnet, u. s. f. Hauptaufgabe aber bei der gegenwärtigen Schrift war es, den Umschwung einzuleiten. W. will nicht reformiren auch thatsächlich in seinen Compositionen, nicht einzelne Neuerungen machen, im Gegentheil, das Charakteristische ist, daß er entschieden bricht und seinen Standpunkt in der Zukunft nimmt, daß er unseren Kunstzuständen nicht den Krieg ankündigt, sondern gar nichts von ihnen wissen will. Wir haben so das erhebende Gefühl, daß endlich einmal Einer kommt, und den Muth hat, mit der Sprache offen herauszugehen, und es ist dies um so bedeutungsvoller, da gerade dieser auch die Kraft besitzt, das Neue an die Stelle zu setzen. Es ist nothwendig, daß Jenes geschieht, daß unser Kunsttreiben als das bezeichnet wird, was es ist. Alle, welche es wohl meinen, müssen darauf hinarbeiten, daß die Ueberzeugung von dem Herabgekommensein unserer Kunst allgemein werde. Dies kann nicht in sanften, versöhnenden Worten geschehen. Wenn wir den Ausbruch eines Vulkans vor uns haben, so dürfen wir nicht verlangen, daß das in aller Stille und Ruhe abgehe. In dem Kampfe mit den gesammten gegenwärtigen Kunstzuständen kann es leicht geschehen, daß auch einmal, wie man zu sagen pflegt, etwas über die Schnur gehauen wird. Der entgegengesetzte Fall wäre der ungewöhnliche.

W. vertheidigt sich am Schluß gegen den Vorwurf idealistischer Träumerei. Mit vollstem Recht. Auch das, was gegenwärtig auseinander fällt, war einst ein Großes und Herrliches, auch es erschien einer noch früheren Entwicklungsstufe als vielleicht unerreichbares Ideal. So ist auch das, was Vielen jetzt unmöglich scheint, bestimmt, die künftige Wirklichkeit zu werden. Die Zukunft stellt sich stets den Blicken zuerst als Ideal dar.

Noch ein zweiter Gesichtspunkt ist bei der Beurtheilung der Wagner'schen Schriften festzuhalten. Sie sind nicht als die Erzeugnisse eines Schriftstellers von Profession zu betrachten. Wenn ein Solcher darin seine Gesammtthätigkeit concentrirt, sein ganzes Innere ausspricht, so sind die Wagner'schen Schriften nur Moment einer umfassenderen Entwicklung. Sie sind die andere Seite seines künstlerischen Schaffens, und nur im Zusammenhange mit diesem richtig zu fassen. Wagner ist nicht Mann der Wissenschaft, dem es darum zu thun ist, ein Lehrgebäude hinzustellen; er ist nicht wissenschaftlicher Aesthetiker, seine gesammte Thätigkeit aber ist Stoff für die Aesthetik, und der reichste, bedeutendste, der derselben in neuerer Zeit geboten wurde. Wohlmeinende Männer der Wissenschaft irren gerade hierin so häufig; sie betrachten W. unmittelbar als Fachgenossen, und nehmen es ihm übel, wenn seine Sätze sich nicht dem anschließen, was ihnen bisher als feststehend und ausgemacht galt, wenn sich dieselben nicht gleich in das System einreihen lassen. Nur aus der Totalität aller Momente ist die richtige Anschauung zu gewinnen; dann aber wird Wagner's Wirken als ein so klares, bestimmtes, consequentes erscheinen, seine Persönlichkeit als eine so bedeutende, daß sich an sie vorzugsweise der auf dem Gebiete unserer Kunst zu erwartende Umschwung knüpft.

Ich bezeichnete die Schrift „Kunst und Revolution" als eine einleitende; so ist auch das, was hier zu sagen war, die Einleitung für das Nachfolgende. In dem nächsten Artikel werden wir den Hauptgedanken selbst näher treten müssen.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

Robert Schumann, Op. 102. Fünf Stücke im Volkston für Violoncell (ad libit. Violine) und Pianoforte. 2 Hefte. — Cassel, Luckhardt. Pr. 1stes Heft, 1 Thlr. 5 Sgr. 2tes Heft, 25 Sgr.

Natürlich dürfen wir in diesen Stücken keine solche Musik erwarten, wie sie der Salon verlangt und Virtuosen zur Entwicklung ihrer Bravour uns aufzutischen gewohnt sind, ferner auch nicht etwa ein paar Fetzen von Melodie mit hergebrachtem volksthümlichen Gepräge, sondern es sind Stücke, die der Componist im Volksgeiste frei gedichtet, Gebilde, die besondere Momente aus dem Volksleben in schön idealisirter Form darstellen. Die Beziehungen auf bestimmte Anschauungen von den Aeußerungen des Volksgeistes sind sehr bald herauszufinden, wenn Jemand sich die Mühe nehmen will tiefer zu blicken. Für gedankenlose Spieler sind sie freilich nicht, wie überhaupt bei den Tondichtungen unseres Meisters nicht Jedem gleich der erste Anlauf, den er nimmt, die Weite des Terrains entdeckt. Den Humor, den kecken Uebermuth, der sich über Alles hinwegsetzt, wird man gleich in den ersten Tacten von Nr. 1 gewahr. Es steht darüber „vanitas vanitatum", treffender konnte es auch nicht bezeichnet werden. Nr. 2 und 3 sprechen Innigkeit und sanfte Klage aus in einfachen, aber eindringlichen Lauten, Nr. 4 und 5 Kraft und Entschlossenheit in markigen Zügen. Es erheischen diese Stücke weniger einen virtuosen als gewiegten Spieler, der mit Ton und Bedeutung auf seinem Instrumente sprechen kann.

Für Pianoforte.

Theodor Graf Riesch, Op. 5. Worte und Töne für das Pianoforte. — Leipzig, Peters. Pr. 1 Thlr, 10 Ngr.

— — — —, **Op. 6.** Etude concertante pour le Piano. — **Ebend. Pr. 15 Ngr.**

— — — —, **Op. 7. Rhapsodischer Gedanke, nach Worten des Componisten für das Pianoforte. — Ebend. Pr. 12 Ngr.**

— — — —, **Op. 8.** Des idées sur un thême sentimental pour le Piano. — **Ebendas. Pr. 15 Ngr.**

Sind auch diese Compositionen an Werth unter sich sehr ungleich, so liest man doch ein anerkennenswerthes Streben heraus, das freilich in einigen derselben den Componisten noch nicht auf derjenigen Stufe der musikalischen Production erblicken läßt, wo Gedanke und Form in schöner harmonischer Verschmelzung erscheinen. Im Ganzen zeigt sich noch zu viel Aeußerliches darin, Gemachtes. Sie lassen uns allerdings die Art, wie unsere modernen Saloncomponisten das Pianoforte behandeln, deutlich bemerken, haben aber noch nicht die vollkommene Beherrschung der Form. Neben der achtungswerthen technischen Bildung, die der Componist sich zu eigen gemacht, geht aber noch nicht durchweg die Aussprache eines bestimmten Inhaltes Hand in Hand. Häufig bewegt sich derselbe noch blos auf dem Terrain einer sinnlich-angenehmen Phrase. Op. 5 besteht aus sechs Stücken mit Ueberschrift und beigefügten Versen, die der Componist selbst dazu gedichtet. Sei es, daß die Worte vor oder nach der Composition entstanden, sie lassen uns nicht genug geistiges, echt musikalisches Walten herausfühlen; es ist, als wenn sie nach einem bestimmt vorgezeichneten Plane gemacht seien, der dem eigentlichen musikalischen Leben zuwider ist. Daher ergeht sich der Componist oft in Aeußerlichkeiten, die zu der Annahme nöthigen, daß die Composition **nach** den Worten entstanden, mithin dem freien Sichergehen im Schaffen hinderlich gewesen sind. So tritt dies namentlich bemerkbar in Nr. 3 „des Mädchens Klage über den Tod ihres Vogels" hervor. Recht gelungen dagegen ist Nr. 5 „Rascher Entschluß"; es hat Frische und einen bestimmten, energischen Charakter. Diese Stücke haben keine Schwierigkeiten, und sind daher Freunden derartiger Musik, die größere Schwierigkeiten noch nicht überwinden können, zu empfehlen. Die „Etude concertante" ist ein recht brillantes und gut gemachtes Salonstück, dankbar für den Spieler, der mit technischem Glanz effectuiren will. Obwohl nicht von eigentlich tieferem Compositionswerth, aber recht angenehm klingend ist Op. 8 „des idées sur un thême sentimental". Greift auch die Sentimentalität nicht tief ein, so wird sie doch Salonzwecken sich sehr förderlich erweisen. Der „Rhapsodische Gedanke" steht unter den sämmtlichen Compositionen am höchsten. Es spricht sich in ihm ein schöner Geist aus, der durchdrungen ist von der Idee, die er darstellt. Der Componist erhebt sich darin zu dem eigentlichen künstlerischen Schaffen; der dilettantische Standpunkt ist aufgegeben. — Einige Druckfehler trotz der äußerst eleganten Ausstattung wird der Spieler selbst leicht verbessern.

C. Schuppert, Op. 4. 3 Morceaux pour le Piano. Nr. 1. Fantaisie. Nr. 2. Souvenir. Nr. 3. Ballade. **— Cassel, Luckhardt. Pr. Nr. 1. 10 Sgr., Nr. 2. 7½ Sgr., Nr. 3. 12½ Sgr.**

Der Eindruck, den diese drei Stücke hervorbringen, ist ein äußerst wohlthuender. Nichts von jenem übersättigten Finger-Turnier, von jener Phrasenmacherei für den Salon berechneter Stücke, — sondern überall gesundes Leben, einfach, keusch, aufrichtig gedacht und gefühlt, schönes Maaß in der Form, und dies Alles in so recht claviermäßigem Charakter, daß man gern umwendet und dem Folgenden aufmerksam lauscht. Der Inhalt ist zwar nicht von besonders charakteristischer Tiefe oder Genialität, es klingen vielmehr gewisse Stimmungen durch, wie wir sie an gewissen neueren Meistern lieb gewonnen haben; allein es ist Alles mit Geschick und Verstand ausgeführt und in sinnvoller Aneignung glücklich reproducirt. Das „Souvenir" namentlich ist von schönem Ausdrucke beseelt, ein Lied ohne Worte in Mendelssohn'schem Geiste so wie auch der Form nach. Desgleichen ist die „Ballade" ein in seiner breiteren Anlage gut ausgeführtes Stück; der Balladenton ist gut getroffen. Technische Schwierigkeiten darin sind gar nicht zu überwinden, daher von mittleren Spielern leicht ausführbar, so wie auch dankbar für Jeden, der für's Herz spielt, und nicht für die Augen neugieriger Zuhörer. Sie seien daher angelegentlich empfohlen.

Em. Klitzsch.

Aus Berlin.

„Olympia" von Spontini.

Die Vorführung der Olympia war eine Art Sühne, die man den Manen Spontini's an dem Orte, wo er einst seine Triumphe gefeiert, aber auch die tiefste Kränkung erduldet, werden ließ. Das kritische Gesindel, die Meute, die sich vor 11 Jahren gegen ihn auflehnte, ist allmälig gelichtet. Es konnte daher nicht fehlen, daß Olympia einen immensen Erfolg bei dem denkenden Theile des Publikums, der durch das Horrende und Triviale längst ermüdet ist, haben mußte.

Dieser Erfolg, das Werk der Tondichtung und theilweise der Darstellung, kann nicht auf Rechnung des Librettos kommen, dem ganz die Anmuth und Frische fehlt, welche die beiden Jouy'schen Werke Vestalin und Cortez auszeichnen. Es ist nicht allein ganz unhistorisch, sondern ein gut Theil inhaltslos und reducirt sich einfach auf folgende Fabel: Cassander, Sohn Antipaters will die Amenais, eine gefangene Sclavin heirathen, die auch Antigonus, sein scheinbar mit ihm ausgesöhnter Rival, der Mörder Alexanders liebt.

Im Tempel der Diana erkennt Antigonus, daß Amenais es ist, die Cassander zur Gattin erwählt und schwört ihm mit seinen Kriegern blutige Rache. Diese scheint sogleich von anderer Seite eintreffen zu wollen, Arzara eine Priesterin erscheint, um den Bund einzusegnen. Als sie aber den Cassander erblickt, verflucht sie ihn, da die Volksstimme ihn als Mörder Alexanders anklagt. Vom Hierophanten hierüber zur Rede gestellt, giebt sie sich als Statira, Tochter des Darius und Wittwe Alexanders zu erkennen. In der Folge erkennt sie die Amenais als ihre Tochter Olympia und als Cassander ihre hiedurch erweichte Stimmung zur Versöhnung benutzen will, stößt sie den vermeintlichen Mörder ihres Gatten zurück. Antigonus erklärt sich mit seinem Heere für sie, wird aber vom Cassander im Zweikampf überwunden. Die Göttin, indem sie ihr Bild beim Falle des Antigonus verklärte, reinigt den Cassander vom Verdachte des Mordes, der eben von Antigonus verübt ist. Statira wird als Königin anerkannt und das Ganze schließt mit einem Triumphmarsch und Hochzeitsfeierlichkeiten.

In diesen magern Vorwurf hat Spontini mit gewaltigen Harmonien das ganze Reich Alexanders und den Streit Asiens und Europas hineingetragen. Die Fesseln des armseligen Libretto hat er fast immer siegreich durchbrochen, doch nicht immer. Im 2ten Acte wird der Charakter der Statira z. B. entschieden sich selbst untreu. Während in ihr das prometheische Element in der Arie „o tyranische Götter" zur herrlichsten Entfaltung kömmt, wird der dramatischen Wahrheit in der gleich darauf folgenden Arie „Götter verzeiht, wenn ungerecht ich klage" entschieden die Spitze abgebrochen. Da der Componist nicht Sclave des Dichters sein soll, ebensowenig wie er sich vom Texte emancipiren darf, so ist es gegen die Aufgabe eines Kunstwerkes die Musik dazu herzugeben, den dramatischen Schwächen des Dichters zu fröhnen. Spontini der so würdig nach dramatischem Ausdruck, richtiger Declamation gestrebt, wird sich hierin selbst gewissermaßen untreu, indem er in Eifer dem Texte zu seinem Rechte zu verhelfen, theatralisch anstatt dramatisch wird und so einen Weg betritt, der zu dem absurden Satze Rameau's führt: „Quoe me donne la gazette d'Hollande et je la methai en musique" ein Satz, der heute leider weit von seinem Falle ist.

Irrt S. hier, wo die ganze Redlichkeit seines Strebens so recht beim Irrthum zur Erscheinung kömmt, so schleppt er ferner und das ist eine Schwäche aller seiner Opern, den Zopf der französischen Oper, dem sich auch Gluck gebeugt, die Ueberfülle des Ballets mit sich. Wie einmal unsere modernen Ballets beschaffen sind, dienen sie nur dazu, die Handlung zu verlängern, und dem vornehmen und niedern Jahnhagel, den ein lyrisches Drama ermüdet, auch zu seinem Rechte kommen zu lassen. Die Balletmusik in der Olympia, die so reizend zart und anmuthig ist,

sollte doch wohl die Regie veranlassen von den stereotypen Formen des modernen Tanzunsinnes einmal abzuweichen.

Das sind die wenigen Schwächen der Spontini'schen Olympia. Diese abgezogen bleibt ein sehr großes Facit ächt dramatischer-historischer Musik. Gleich die Ouvertüre — reicher an schönen Motiven und Instrumental-Effecten als die zur Vestalin und zum Cortez, zeigt in schmetternden Fanfaren daß hier nicht die Interessen privater Leute, sondern mächtiger Fürsten und Reiche entschieden werden sollen. Sie beginnt im Allegro mit D-Dur, geht gleich in A-Dur über, dann durch E-Moll, H-Dur wieder nach D-Dur u. s. w. Ein reizendes, sanftes Andantino religioso in F-Dur durchbricht die dahin sausenden Massen, die wilderen Instrumente schweigen, und nur Geigen und Flöten versetzen uns in die Region antiquer Heiligkeit. Bald aber beginnt in immer mehr und mehr aufsteigenden Tonwellen das Allegro und dies Mal molto agitato wieder. Triolen fliegen auf den Saiten der Geigen dahin, um in mächtigen Accorden ihren Ruhepunkt zu finden bis endlich der grollende Sturm in einem cantabile süß und liebeduftend wie es nur ein Italiener erfinden konnte untergeht, um dann mit neuer Gewalt wieder hervorzubrechen. Gleichsam wie zwei Athleten sehen wir bald darauf die erst so sanft dahingleitende liebliche Melodie des Cantabile, im ff mit der gewaltigen Instrumentation ringen, dann wiederholt sich das erste Motiv des zweiten Allegro wieder bis die Hauptmelodie in D-Dur noch einmal triumphirend von allem Glanz Spontini'scher Instrumentation getragen erscheint, um sich mit dem jubelnden Schluß des Ganzen zu vereinen.

Die einzelnen Schönheiten des genialen Werkes hier alle aufzuzählen, würde zu weit führen, es will als Ganzes genossen und begriffen sein. Die musikalische Charakteristik der einzelnen Erscheinung, ausgenommen die oben angedeutete Schwäche bei Durchführung der Statira, ist meisterhaft gelungen. Von unschreiblich schöner Wirkung ist z. B. die Introduction des Hierophanten wie überhaupt die ganze Partie im großartigsten Style gehalten ist. Desgleichen — salva errore — die Statira; vor Allem aber sind die Chöre erhaben. Diese eben sind es, welche dem Ganzen das historische Relief verleihen. Wir erinnern nur an die Priesterchöre im ersten Acte „O du der du spendest" im Anfange des zweiten Actes „Göttin wir flehen" Anfang des zweiten Actes und im dritten Acte „Schreckenstag"! — Schwarz umhüllet — dann an das große Finale des zweiten Actes, wo Spontini an das Größte hinanstrebt, was Gluck geleistet.

Die Instrumentation ist durchgängig reich und edel und glänzend, doch wollte uns deuchten die Begleitung des Terzetts Nr. 20 im dritten Acte wäre ein starker Rossinimus i. e. eine instrumentall Trivialität. Das Finale des zweiten Actes leitet dagegen einer der herrlichsten Spontini'schen Märsche ein. Während im Orchester die Bässe gleichsam die sclavische Unterwürfigkeit der Welt unter die Erben Alexanders hervorächzen, verkünden uns die Fanfaren eines 40 Mann starken Trompeterchors, daß dem Säbel die Welt, wenigstens die alexandrinische, gehöre. Diese Wirkung, obgleich keine Wirkung durch Harmonie, Melodie oder Rythmus, ist hier eine vollkommen künstlerische und dramatische. Hier ist kein modernes Franzosenthum, das durch gesteigerten Lärm, die eigene Armuth ersticken will, hier gilt es das Heer Alexanders, den Riesenleib der gewaltigen Welteroberung zu personificiren. Von diesem Standpunkte aus können wir auch nicht in den Tadel des glänzenden Zuges einstimmen. Soll die imperatorische Musik nicht Lügen gestraft werden, so müssen ihr Massen als Staffage dienen.

Orchester und Chor unter Dorns feuriger Leitung schienen sich bewußt, was sie dem Maestro, der sie zu solcher Vollkommenheit gebracht, schuldeten. Frl. Wagner als Statira bewies wiederum, wie ihr glückliches Naturell zu genialer Darstellung antiquer Charaktere berufen. Die gewaltige Partie, die durch fast alle Lagen der weiblichen Stimme stets im Fluge der Leidenschaft dahinjagt, wurde von ihr, wie von einer zweiten Hildegard von Hohenthal immer aber dramatisch, in Hinblick auf das Ganze gesungen. Ihr Spiel erinnerte an die Rachel, doch sagt uns das deutsche Maaßhalten der deutschen Künstlerin mehr zu. Mad. Köster war als Olympia an ihrem Platze. Sie wäre es noch mehr gewesen, wenn Rivalität mit Frl. Wagner sie nicht veranlaßt hätte, ihre Mittel zu forciren. Hr. Zische (Hierophant) erinnerte an bessere Tage, während Antigonus und Cassander (Salomon und Pfister) die beiden Helden in Gesang und Darstellung eben nichts waren als:

irrende Schatten.

Kleine Zeitung.

Frankfurt a. M. Ueber der oft erwähnten Oper „Aurelia" von Carl Gollmick und Conradin Kreutzer herrscht ein eignes Verhängniß. Sie sollte schon Mitte October in Darmstadt von Stapel laufen. Alle Anstalten waren getroffen und Fremde aus der Umgegend, Frankfurt, Mainz, Wiesbaden waren angekommen, sie in Augenschein zu nehmen, da

wurde Frl. Neukeusler plötzlich heiser, die Vorstellung mußte unterbleiben, und die Fremden mit langer Nase wieder abziehen. Seitdem kamen immer wieder neue Hindernisse dazwischen. Jetzt ist sie bis zum 18ten Nov. angesagt. — Eine junge Sängerin Frl. Minna Tourny (eine Tochter des früher sehr geschätzten Tenoristen, jetzt dem Kaufmannstande angehörend) eine Schülerin Bordogni's, erregt gegenwärtig im Elsaß und in der Schweiz Aufsehen. Die Journale loben ihre perlende Leichtigkeit der Bravour, schöne Tiefe, die sich nichts desto weniger auch in die höhern Corden hinaufschwingt, und einen gebildeten Geschmack. Frl. Tourny ist noch von zartestem Alter, und wird in kurzer Zeit zur Vollendung ihrer Studien nach Paris zurückkehren.

Eisenach. Auch hier hat Hr. Kloß abermals zwei unbesuchte Concerte gegeben. Früher angeblich zum Besten der Schullehrer-Wittwen-Casse, und jetzt laut Programm, zum Besten der Bachstiftung — im Auftrag! — Obgleich Eisenach eine kleine Stadt ist, so hat uns doch schon mancher große Künstler besucht, und durch Bescheidenheit und Liebenswürdigkeit sich unvergeßlich gemacht. Anders aber war es bei Hrn. Kloß. — Der Kürze halber nur Folgendes. Derselbe verlangte von dem hiesigen Organisten Dolch, der beiläufig gesagt, ein tüchtiger Spieler ist, den Orgelschlüssel. Als ihm Dolch erwiedert: „Sie müßten mir eigentlich erst die Erlaubniß zum Gebrauch der Orgel bringen, gleich wie frühere Concertgeber es gethan", wirft sich der Hr. Kloß in die Brust und spricht: „Ja! solchen — mag man es zumuthen, aber wenn der Löwe kömmt?!!" — Uebrigens will uns Hr. Kloß mit einer Bachstiftung beglücken, und eine größere Zahl Musik studierender junger Leute, wo möglich!? hierher bringen, als das Leipziger Conservatorium zählt.

Glaugau. Am 2ten und 3ten dieses Monats haben die 40 französischen Bergsänger in hiesiger Stadtkirche zwei Oratorien aufgeführt. Eine zahlreiche auserwählte Gesellschaft hatte sich eingefunden. Da die Direction der Gesellschaft ihre Erkenntlichkeit für die lebhafte Sympathie, deren Gegenstand die Sänger waren, beweisen wollte, so hat sie den Armen von Glauchau die ganze Einnahme ihres letzten Concerts überlassen. Eben so war es in Zwickau. Die Sänger führten nach dem Concert, welches sie daselbst vergangenen Montag im deutschen Haus gaben, am andern Morgen mehrere Werke in der katholischen Kirche daselbst auf, und überließen auch hier die ganze Einnahme den Armen von Zwickau.

Magdeburg. Vor einiger Zeit feierte der Organist an der hiesigen St. Johanniskirche Seebach unter großer Theilnahme seiner Vorgesetzten und Freunde sein 50jähriges Amts-Jubiläum. Der rüstige Greis steht noch heute seinem Amte in jugendlicher Kraft und mit alter, bewährter Treue vor.

Tagesgeschichte.

Musikfeste, Aufführungen. Am 5ten November wurde in der Stadtkirche zu Meiningen von einem 260 Personen zählenden Chor und Orchester zum ersten Mal aufgeführt: „die heilige Nacht", Oratorium von Rohr, Text von Schwerdt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Siegfr. Saloman ist vom König von Dänemark zum Ritter des Danebrogordens ernannt worden.

Vermischtes.

Leipzig. Am 8ten November fand im Saale des Gewandhauses ein Concert zum Besten der Hinterlassenen des hiesigen Komikers Berthold Statt. — Am 11ten November hatten wir die jährliche Feier des Geburtstages Schiller's in den Sälen des Hôtel de Pologne. Dr. Gutzkow hielt die Festrede. Der musikalische Theil wurde vom KM. Netzer geleitet. Ein Duett für zwei Männerstimmen mit Clarinette und Pianofortebegleitung „Lorelei" von diesem wurde gesungen, so wie ein Lied desselben „Bleib bei mir" von Sternau, vorgetragen von Hrn. John. CM. David wirkte ebenfalls mit. Lieder des Letzteren wurden von Frau Marie Reclam gesungen. Der Gatte der hier anwesenden Sängerin Frau Moritz, Oberregisseur aus Stuttgart, sprach ein Göthe'sches Gedicht. Musik, wissenschaftliche und declamatorische Vorträge wechselten. Ein Vortrag von Dr. Hammer über das bürgerliche Schauspiel auf der deutschen Bühne wurde unterbrochen durch den im Saale plötzlich entstandenen Schreck, daß Feuer entstanden sei. Das Publikum stürzte hinaus, und die noch übrigen Vorträge fielen natürlich weg. Man schritt zur Abendtafel, als sich ergeben hatte, daß der Schreck grundlos war.

Briefe aus Holland, Amsterdam, dem Haag, deren wir vor Kurzem mehrere erhielten, klagen über das Uebergewicht des italienischen und französischen Musikgeschmacks daselbst. Insbesondere haben Musiklehrer, welche eine ernstere Richtung verfolgen, noch immer einen schweren Stand. Das clavierspielende Publikum beschäftigt sich vorzugsweise gern mit Tänzen, unter denen die von A. Wallerstein, der möglichst claviermäßig, melodiös und solid zu schreiben sich bemüht, jetzt beliebt sind.

Ein sehr großes Hinderniß hinsichtlich der Aufführung von Meyerbeer's „Afrikanerin" in Paris hat sich in der schwarzen Gesichtsfarbe der Hauptrolle herausgestellt, denn die erste Sängerin, welcher man dieselbe zugemuthet, ist nicht willens sich durch eine Rolle, die sie vielleicht 50 Mal hintereinander singen muß, ihren Teint in Grund und Boden zu ruiniren.

Von der großen Zahl in Folge des Mannheimer Preisausschreibens eingesendeter Compositionen ist keine des Preises würdig befunden worden.

H. Litolff hat auch zu Griepenkerl's neuem Drama „die Girondisten" eine Ouvertüre geschrieben.

Die Rhein. Musikzeitung berichtigt eine Notiz, welche wir in Nr. 16 über die Besetzung der Stelle in Cöln gaben. Wir hatten die Notiz ziemlich wörtlich aus einer Frankfurter Zeitung entnommen. — Die Stelle in Cöln ist übrigens bis jetzt noch nicht besetzt. Aus sicherer Quelle erfahren wir, daß an Kapellmstr. Kalliwoda eine Einladung ergangen ist, der jedoch sich genöthigt sah, die schmeichelhafte Aufforderung abzulehnen, da er lebenslänglich engagirt ist.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

C. Laue, Op. 7. Zwei Lieder für eine Sopranstimme mit Begl. des Pfte. Stuttgart, Ebner. 10 Ngr.

Zwei ganz anspruchslose Lieder mit Melodien, die sich mehr als Versuche in der Liedcomposition ankündigen — leicht, fließend, aber oberflächlich.

Bernhard Althaus, Abschied, von Rob. Prutz, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Braunschweig, Weinholtz. 5 Sgr.

Eine geringe Gabe, mit Noten ohne Musik und vielen Vortragszeichen. — Jedenfalls der erste Versuch eines Dilettanten.

H. Berlioz, Op. 13. Der Morgen, Romanze, Nr. 1. Das Zaubernetz, Scherzo a 2 voix, Nr. 2. Aus: Aurora, Auswahl beliebter Gesangscompositionen mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Mechetti. à 30 Kr. C.M.

Beide Stücke sind sehr abweichend von der Weise, wie wir in Deutschland derartige Dinge behandeln. Wer Neigung dazu in sich spürt, der möge sich davon überzeugen, ob eine solche musikalische Behandlungsweise den Anforderungen entspricht, die die schöne Form, die uns wohlthun soll, zu machen berechtigt ist.

Instructives.

Für Gesang.

H. Sattler, Op. 10. Vierzehn mehrstimmige Lieder und Gesänge mit und ohne Begleitung des Pianoforte für höhere Töchterschulen, Frauenkränze, Gesangvereine und häusliche Gesangzirkel. Braunschweig, Leibrock. Heft 1. Sechs Lieder mit Begl. des Pfte. Partitur u. Stimmen, 1 Thlr. Heft 2. Sechs Lieder ohne Begleit. des Pfte. Partitur u. Stimmen, 25 Sgr.

Es werden diese Lieder, die mit Geschick und Rücksicht auf den didaktischen Zweck gemacht sind, sich in den Fällen, wo sie gebraucht werden, zweckmäßig erweisen. Natürlich haben sie nicht reinen Compositionszweck; sie haben eine gewisse Nebenrücksicht, die denn auch hin und wieder der Musik den Stempel des mehr Verstandesmäßigen aufdrückt. Abgesehen davon werden sie aber mit Erfolg gebraucht werden

Intelligenzblatt.

Die dieser Nummer beigegebene Anzeige von **Schilling's musikalischer Didaktik** empfehlen wir ganz besonderer Beachtung.

***F. Kuhnt** in Eisleben.*

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von F. Kuhnt in Eisleben.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.

Fünfunddreißigster Band. № 21. Den 21. November 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Orthodoxie und Häresie in der Musik.

Von

F. G. Weber.

(Schluß.)

Zum Schluß will ich noch einige Folgerungen aus dem Begriffe Musik, wie ich ihn oben gab, wie er aller Welt bekannt und von ihr auch angenommen wird, ziehen; vielleicht werfen sie einiges Licht auf die Erwartungen, zu denen er uns berechtigt. Ich bevorworte aber, daß diese Zeilen durchaus von allem Maaßgebenden weit entfernt sind, daß ich auch nicht glaube, überall den richtigen Punkt getroffen und diese Frage erledigt zu haben. Das was ich hier niederlege ist meine Ueberzeugung, die ich keinem Andern aufzwinge. Ich will mir auch nicht unterfangen, die Musik zu erklären, zu beweisen, wie dieser Prozeß eigentlich von Statten geht, wo er anfängt und aufhört, und was Alles dadurch erreicht werden kann, ich will das nicht versuchen, weil ich wissentlich keine vergebliche Arbeit thun mag, und schön gedrechselte Redensarten nicht machen kann. —

Nach obigem Begriffe sind die Empfindungen und Seelenzustände das, was durch Töne ausgedrückt werden soll. Meine obigen Worte über die Empfindungen erlassen mir jetzt ein näheres Eingehen auf das, was ausgedrückt wird; ich wiederhole hier nur, daß die Töne die natürlichen Zeichen unserer Empfindungen sind, daß sie deshalb im innigsten Zusammenhange mit ihnen stehen, und daß deshalb die Eigenthümlichkeiten der Empfindungen auch die ihrer Ausdrucksmittel sein müssen. Wir haben in der Wirklichkeit keine einzelne reine Empfindung. Ein Ton drückt weder Etwas aus, noch kann er Etwas erregen, eben so wie in der Ideensprache ein einzelner Laut nichts ausdrückt, sondern nur die Verbindung und Folge mehrerer Töne ist das Ausdrucksmittel der Empfindungen. Da unsere Empfindungen keine bestimmten Gesetze über ihre Verbindungen unter einander, ihren Verlauf zu lassen, so kann nothwendigerweise auch deren Ausdruck keinen bestimmten Gesetzen unterworfen sein. Sie sind nicht bestimmbar, folglich ihr Ausdruck auch nicht, und es heißt Unmögliches versuchen, sie so genau darstellen wollen, um Andern ein deutliches, genau bestimmtes Bild unsers Seelenzustandes zu geben. Dies ist unmöglich, aber auch unnöthig. Die Musik soll die Empfindungen nicht blos ausdrücken, sondern soll sie auch in Andern erregen. Da nun der Ausdruck nicht genau bestimmt ist, so wird der Eindruck auch nicht genau bestimmt sein können, ganz abgesehen noch davon, daß ein Bild selbst in den schärfsten Umrissen gegeben, immer verschiedene Abdrücke mehr oder weniger bestimmt, in verschiedenen Menschen hervorbringen wird, nach unserer eigenthümlichen physischen Beschaffenheit. Da es nun feststeht, daß der Eindruck

kein bestimmter sein kann, so ist es Thorheit, ihn dennoch bestimmt machen wollen, ein Resultat erzielen wollen, was nicht erzielt werden kann. Der Eindruck kann kein bestimmter sein, sondern nur annähernd, andeutend; er soll deshalb auch nicht bestimmt, vielmehr bestimmend, anregend sein: die Empfindungen sollen erregt und angeregt werden und zwar fruchtbar angeregt werden. Der Eindruck soll so beschaffen sein, daß unsere Empfindungen ausgedehnt und gesteigert werden bis zum höchsten Gipfel. Es soll den Empfindungen und der Einbildungskraft ihr ganzer unendlicher Spielraum überlassen werden, der es ihnen erlaubt, emporzuklimmen von Staffel zu Staffel in die Sphären des höchsten ästhetischen Genusses. Das könnte nicht erreicht werden durch die größtmöglichste Bestimmtheit des Ausdrucks, denn dieser würde gebieterisch ein bestimmtes Bild hervorrufen, und würde die Ausdehnung der Empfindung beschränken. Eine solche treueste Darstellung würde gerade die unfruchtbarste sein für unsere Phantasie. Aus diesem Allem folgt 1, daß, da unsere Empfindungen unter sich nicht deutlich und scharf geschieden sind, und deren Darstellung durch natürliche Zeichen dieselben Eigenthümlichkeiten haben muß, keine bestimmten Tonbilder gegeben werden können; 2, daß, da Anfang, Verlauf und Ende der Empfindungen regellos ist, aus deren Ausdrucksweise durch natürliche Zeichen keine bestimmten und allgemein gültigen Regeln und Formen und aus diesen keine Abstractionen hergeleitet werden können; und 3, daß, da uns unter solchen Umständen jeder Anknüpfungspunkt fehlt, ein eigentliches Verstehen und Erklären unmöglich ist. — — —

Der Endzweck der Musik und aller andern Künste ist Vergnügen — „die Befriedigung unserer leidenden und thätigen Kräfte, wodurch wir sowohl zum Ernst als auch zum Spiele, zur Bewegung als auch zur Ruhe gleichgeschickt sind — die Befriedigung unserer geistigen und sinnlichen Thätigkeiten, unsers Denkens und Empfindens. Das eine oder das andere führt nothwendig Erschöpfung herbei: durch anhaltende Anstrengung unseres Denkens müssen wir nothwendig ungeschickt für die Empfänglichkeit der Sinnenwelt werden, aber eben so macht auch die dauernde Passivität für Anstrengung untüchtig". Diese gleichmäßige Befriedigung erfolgt durch die Schönheit, und diese wäre demnach das Gewand, in das wir die Musik einkleiden sollten: wir sollten schöne Musik machen. Aber was ist Schönheit? Wie ist schöne Musik? So haarklein kann man das nun gerade nicht demonstriren, denn die Gelehrsamkeit läßt uns da im Stich, und wer sich darüber belehren will, nehme die Aesthetiken zur Hand. Folgendes genüge einstweilen. Die Musik kann vergnügen, sie soll deshalb auch vergnügen, und zwar soll sie uns das reinste, edelste Vergnügen gewähren. Diese Anforderung können wir an sie machen, da wir sie nicht reif vom Baume geschüttelt, sondern mit und in uns aufgezogen haben. Sie ist um unsertwillen da, nicht aber wir um ihretwillen; deshalb soll sie uns dienen als eine Magd, aber als eine Magd, die an der Herrschaft Tische sitzt, die wirklich zur Familie mitgehört. Wem diese Bestimmung unedel scheint, den verweise ich auf seine Umgebung, in der die Musik eine viel elendere Magd ist, mit der der Herr schachert, und sie für eine elende Summe der ausgemergeltsten Raffinirtheit verkauft. Die Musik soll unsere Magd sein; sie soll uns das reinste und edelste Vergnügen bereiten, deshalb soll sie auch stets Feierkleider tragen und auf dem Markte stehen, damit sie Jeder sehen, Jeder mit ihr sprechen und ein herzliches Wort von ihr vernehmen kann. Sie soll in dem Gewande der Schönheit auftreten, und unter diesem köstlichen Kleide einen makellosen Leib bergen, das will heißen, daß das, was durch Töne ausgedrückt werden soll, reine, lautere und kräftige aber nicht abgeborgte und angeschraubte an der gallopirenden Schwindsucht leidende Empfindungen sind, und daß diese nicht in aller ihrer Nacktheit und Getreulichkeit, mit einem zeitigen Schlagworte charakteristisch wiedergegeben werden. Der Inhalt der Musik soll rein und lauter, soll natürlich sein, was sollen aber alle Mond- und Sterneanflennereien, alle Faustiaden mit Höllen- und Mordspectakel, alle grämlichen Murrkatereien, alle Zwirnfadensubtilitäten, alle Sündenknüppel- und Rabenaaslitaneien, und alle dergleichen verrückte Schmachtlappereien? Dergleichen schwindsüchtige Ausgeburten gehören in das allerkleinste dunkelste Kämmerlein, in das Hirn der Fabrikanten, aber nicht vor das Forum einer Zeit, in der es braust und zischt, und deren Wogen die glimmenden Kohlen überschwemmen werden. —

Wir wollen frisch, froh und frei leben, so denken und empfinden; wir wollen Wahrheit und Natürlichkeit, und unsere Werke sollen den Stempel der Gesundheit, Kraft und Freiheit tragen. — Der Ausdruck eines solchen Inhalts soll frei, natürlich und schön sein, aber wozu winseln und brüllen, herumschlagen und sich wunderlich geberden, wozu die Seiltänzereien und Spiegelfechtereien, wozu der Charakteristikschwindel? Wozu eine Darstellung, deren tausend Ecken und Kanten mehr als Katzengeschmeidigkeit erfordern, um sich durchzuwinden und nicht zu stolpern? Und selbst wenn eine solche einseitige deutliche, wenn selbst eine plastische Darstellung in der Musik möglich wäre, so könnte sie immer nicht das höchste Maaß eines Kunstwerks sein, das würde immer die Schönheit bleiben. Oder will man etwa behaupten, daß eine ausdrucksvolle Darstellung neben oder über einer schönen stehe?

Wer wollte ernstlich leugnen, daß eine wirklich schöne Melodie nicht vollkommener wirkt als eine charakteristische? Wer wollte aber auch behaupten, daß wir jetzt den Boden haben, dem wirklich schöne Musik entsprießen könnte? Was Wunder, daß wir keine Gemüther haben, die für solche Musik empfänglich sind! Wer wollte ferner behaupten, daß dergleichen Gemüther von der Messe verschrieben werden könnten, daß wir mit unsern jetzigen schnell wechseln könnten, wie mit einem Rock, oder daß sie sich knall und fall einführen ließen, wie vielleicht neue Gesangbücher nöthigenfalls mit Kanonen, wie in Schlesien der Fall gewesen? Unser heutiger Boden ist mit Disteln und Dornen überwuchert, und bevor diese nicht herausgerissen, kann kein Same gestreut werden, der gesunde Frucht bringe. Dann wird aber ein freundlicher Himmel sein Gedeihen geben, daß einem, im Anfange auch nur spärlich gestreuten Samen hundertfältige Frucht entkeime, die dann mehr erquicken wird, als weiland das Manna in der Wüste, und dann wird in Erfüllung gegangen sein, was unserm Lessing schon vor beinahe 100 Jahren den Prophetenruf entlockte: das neue Evangelium wird kommen!

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge. (Für Gesangvereine).

Robert Schumann, Op. 98. Lieder, Gesänge und Requiem für Mignon aus Goethe's Wilhelm Meister für Gesang und Pianoforte. — Leipzig bei Breitkopf und Härtel. — Op. 98 a. Die Lieder Mignon's, des Harfner's und Philinen's für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Preis 1 Thlr. 10 Ngr. — Op. 98 b. Requiem für Mignon für Chor, Solostimmen und Orchester. Clavierauszug. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

Schumann und seine Werke sind von jeher in dieser Zeitschrift nach Verdienst gewürdigt und so ausführlich besprochen worden, daß man die Eigenschaften, durch die sie sich auszeichnen, nicht bei jeder Gelegenheit auf's Neue hervorzuheben braucht. Seit einigen Jahren hat dieser Componist nun aber einen Weg eingeschlagen, der — einige enragirte Parteimänner abgerechnet — bei keinem Musikverständigen sich besondere Sympathien zu erwerben vermochte. Indem auch wir dies unverhohlen aussprechen, wiederholen wir nur, was vor uns schon andere Kritiker, u. And. Prof. Bischoff und Dr. Krüger gesagt haben. Gleichwohl erscheinen uns die vorliegenden Compositionen nicht als vollkommen geeignet, um an sie eine ausführliche Besprechung des neuesten Schumann'schen Styles zu knüpfen und damit den Mangel auch unserer Sympathie zu motiviren. Indem wir eine solche uns vielmehr für ein ander Mal aufsparen, mag hier nur gesagt sein, daß wir in der gegenwärtigen Compositionsweise Schumann's nicht eigentlich einen Styl, als vielmehr eine musikalische Manier erblicken, die, steht sie den Manieren eines Spohr, Marschner, Mendelssohn an Liebenswürdigkeit nach, dieselben an Eigenthümlichkeit und Geist allerdings übertrifft, — daß diese Eigenschaften aber gerade es sind, welche die späteren Werke Schumann's nothwendig ungenießbar für Jeden machen müssen, der sich nicht ausschließlich und vom absoluten Kunststandpunkte aus mit ihnen beschäftigt. — Schumann charakterisirt zwar nach Möglichkeit, aber es geschieht dies innerhalb einer musikalischen Art und Weise, die harmonische Klarheit und Ruhe viel zu sehr ausschließt, um nicht auch der einfachsten Schöpfung eine gewisse unerquickliche Färbung aufzudrücken und dadurch die Charakteristik überhaupt in Frage zu stellen. Denn um wirksam charakterisiren zu können, muß der Componist sich auf einen durchaus objectiven Standpunkt stellen: Schumann's neueste Manier aber entspringt einem nur zu subjectiven Standpunkte. Ein psychologisches Interesse bietet es nun, zu beachten, wo diese Manier rückhaltslos hervorbricht, und wo sie im Gegentheile fast ganz vor einer musikalischen Art und Weise zurücktritt, die an seine beste Zeit und an seine vorzüglichsten Schöpfungen erinnert. Wir vermeinen, eine Probe über die Richtigkeit unserer allgemeinen Bemerkungen anzustellen, wenn wir nach der eben erwähnten Seite hin die vorliegenden Compositionen prüfen.

Das Instrumentaltonstück für Orchester ist es, in dem der Componist sich selber am schrankenlosesten musikalisch ausspricht: — nun, man wird sich an Das erinnern, was über Schumann's neueste Symphonie vom Rheine her berichtet worden ist. Den entgegengesetzten Pol hiervon bildet das größere Vocalwerk mit Orchester, dessen umfassender Text einer künstlerischen Kraft viel freien Spielraum läßt, wobei jedoch die etwaige Neigung zu spezifisch musikalischen Grübeleien sehr nachdrücklich in Schach gehalten wird durch die nothwendigen allgemein künstlerischen Reflexionen, die schon in Absicht auf den Plan des Ganzen und die entsprechende musikalische Gestaltung der einzelnen Theile nothwendig werden. Hieher gehört das vorliegende „Requiem für Mignon", das wir sehr rühmen müssen.

Zwischen den genannten beiden Polen liegt nun ebensowohl das den Componisten nur durch seine ge-

ringeren Mittel etwas beschränkende Kammertonstück, als vornehmlich auch das Lied und der Gesang mit Begleitung, die seine subjectiven Neigungen nur ganz im Allgemeinen einschränken durch einen bestimmten Vorwurf d. i. ein musikalisch zu reproducirendes Gedicht, sowie durch eine mehr oder weniger doch immer schon fixirte musikalische Form. Hierbei ist übrigens Raum für verschiedene Erscheinungen, und diese bietet denn auch die erste Abtheilung des vorliegenden Werkes; im Ganzen jedoch sind diese neun Lieder und Gesänge weniger zu rühmen, als das Requiem: sie enthalten zu viel von der unerquicklichen Manier des Componisten. Die Texte derselben, die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinen's, sind allbekannt. Je entschiedener der Inhalt dieser Texte den Componisten zu einem Herausgehen aus sich nöthigt und je prägnanter die rhythmische Form derselben ist, desto musikalisch befriedigender ist der Eindruck, den die Schumann'sche Composition hinterläßt: — hier sind zu nennen das heitere Lied Philinen's: „Singet nicht in Trauertönen"! und das Strophenlied: „Kennst Du das Land?" Auch da, wo epische Momente entschieden Platz greifen, wie in der Ballade des Harfners: „Was hör' ich draußen vor dem Thor, was auf der Brücke schallen?" wird der Componist gewaltsam seinem Hange zur Grübelei entrissen und leistet Wohlthuendes. Die übrigen sechs Lieder jedoch, deren Gedichte seiner subjectiven Neigung nur zu willig Vorschub geleistet, sind mit geringen inneren Unterschieden in der Hauptsache als unerquicklich zu bezeichnen, obwohl sie die eben besonders angeführten drei Lieder an musikalischer Originalität und Tiefe der Auffassung ohne allen Zweifel übertreffen. Man dürfte mit folgender Behauptung das Richtige treffen: Schumann's neueste musikalische Manier ist originell, aber im Ganzen genommen unerquicklich; wo er sich ihr aus besonderen künstlerischen Rücksichten zu entziehen strebt, erscheint er nicht nur minder originell, sondern auch minder frisch, als in den Compositionen aus seiner besten Zeit. Es mag dieser Hinweis auf seine früheren Schöpfungen zugleich darthun, daß wir hier immer nur vergleichsweise urtheilen und keineswegs mit einem absoluten Kunstmaaßstabe messen, dessen Feststellung wie Anwendung in heutiger anarchischer Zeit übrigens ganz besondere Schwierigkeiten bereiten dürfte.

Wir erwähnten schon, daß wir das Requiem den Liedern nicht nur vorziehen, sondern es überhaupt sehr rühmen müssen: es schließt sich Schumann's vorzüglichsten Leistungen an, liegt aber nur im Clavierauszuge vor. Theils dieses letzteren Umstandes wegen, hauptsächlich aber weil eine kritische Analyse einer solchen Compostion und eine Aufzählung ihrer Schönheiten gar zu viel Raum beanspruchen würde, beschränken wir uns auf die nackte Versicherung unseres vollen Beifalls.

Behalten wir uns — wie schon gesagt — eine Besprechung der neuesten musikalischen Manier Schumann's für eine passendere Gelegenheit, die ein größeres Instrumentalwerk bieten wird, vor, so dürfen wir hier um so eher noch eines Gegenstandes erwähnen, der gerade bei einem Vocalwerke sich unserer Beobachtung aufdrängt. Es betrifft dieser Gegenstand allerdings nichts Geringeres, als das gegenseitige Verhältniß von Wort und Ton, von Dichtung und Musik bei Schumann: — an eine Erschöpfung desselben darf gar nicht gedacht werden, aber einige allgemeine Bemerkungen nach dieser Seite hin sind unerläßlich.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Schumann unter den Tonkünstlern der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit die erste Stelle einnimmt, was sowohl spezifische Begabung als künstlerisches Naturell anbelangt. Nota bene: Richard Wagner rechnen wir nicht unter diejenige Künstlerklasse, die wir speciell unter dem Namen „Tonkünstler" begreifen. Schumann schafft nicht nur wirklich Neues, sondern er schafft es auch aus dem Innersten seines Herzens heraus: deshalb würde eine Aufforderung an ihn, seine neueste Manier zu ändern, ganz vergeblich sein, — denn er schreibt, wie er muß, und erweist sich Das, was er schreibt, als unwirksam dem Leben gegenüber, so ist hieran seine Stellung zum Leben allein Schuld, oder besser gesagt: der Mangel einer solchen Stellung. Schumann würde auch nicht auf königlichen Befehl irgend etwas componiren, an das er nur mit kaltem Verstande, mit künstlerischer Speculation herantreten müßte, wie z. B. Mendelssohn so Vieles geschrieben hat. Nur Einer lebt, der Schumann an künstlerischem Naturell gleich steht, an Begabung ihn aber insofern übertrifft, als er eine noch umfassendere aufzuweisen hat: dies ist Wagner. Man wird daher auch ganz unwillkürlich zu Vergleichungen gedrängt, sobald diese beiden Künstler sich in ihren Vorwürfen begegnen, wie z. B. in der Oper und selbst in der bloßen Gesangscomposition. Bei einer solchen Vergleichung stellt sich für den Forscher dann namentlich ein merkwürdiger Unterschied heraus, der eben für das gegenseitige Verhältniß von Wort und Ton, von Dichtung und Musik charakteristisch ist und mit dessen Andeutung wir unsere heutigen Bemerkungen über Schumann abschließen wollen.

Bei Wagner nämlich erscheint die Gesangmelodie und in ihrer Begleitung die ganze Musik — sobald der Orchesterantheil an der letzteren sich nicht auf die Gebärde oder auf eine Handlung bezieht — unmittelbar aus dem Worte hervorgewachsen; bei Schumann

dagegen erscheint sie diesem Worte aufgedrückt, trotzdem daß die intelligente Bemühung, dem Einzelausdruck auch in der Gesangmelodie gerecht zu werden, unverkennbar ist. — Schumann vermag als absoluter Musiker die Musik nicht anders zu begreifen, als innerhalb der gewissen Formen, die in der absoluten d. i. Instrumentalmusik sich ausgebildet haben und die er nun auf seine Texte überträgt. Dabei verfährt er mit dem außerordentlichsten Verständnisse seiner poetischen Aufgabe, mit hoher Intelligenz und künstlerischem Ernste, und ist in keiner Weise mit dem Liedercompositions-Gesindel zu vergleichen, das die Musik für sich allein und eher erfindet, als es die freilich albernen Texte nur kennt, auf die ihre Musik dann in ihrer Art so herrlich paßt, — principiell jedoch besteht zwischen diesen beiden Extremen von „Gesangscomposition innerhalb der absoluten Musik" kein Unterschied. Daher denn nun bei Schumann die strenge musikalische Einheit seiner Vocalcompositionen, die auch ohne die gesungene Dichtung für den musikverständigen Zuhörer ein vollkommenes Ganze bilden, — daher der Anschein als höre man ein Instrumentaltonstück, in dem der Gesang nur ein helfendes, nicht aber dominirendes Moment, — daher der Mangel einer wahren Gesangsmelodie, die nur aus dem Worte hervorgehen kann, — daher im Gegentheile die häufige Durchführung kurzer Instrumentalmotive, die unmittelbare an das Tonspiel der Symphonie erinnern und sich nicht selten selbst in die Gesangstimme verirren. Erste Rücksicht ist bei Schumann die besondere musikalische Totalfarbe des Vocaltonstückes: sie geht unmittelbar aus dem Charakter des Gedichtes hervor, wie dies auch ganz natürlich und nur zu rühmen ist. Als zweite Rücksicht aber erscheint die musikalische Form des Ganzen, und dies erinnert stets an die Instrumentalmusik. Letzte Rücksicht ist der Einzelausdruck, soweit derselbe innerhalb der schon fertigen absoluten Musik, die nur in Folge eines besonderen Vorwurfs einen besonderen Charakter (diesen aber wiederum nur innerhalb einer besonderen musikalischen Manier) offenbart, noch möglich ist. Die meisten abgeschlossenen Gesangstonstücke oder deren einzelne Theile in der Oper „Genoveva" und so auch die vorliegenden Lieder bieten die Belege zu dem Gesagten in Menge dar. — Wagner dagegen verfährt in gewisser Beziehung auf eine umgekehrte Weise: er tondichtet unmittelbar aus dem Worte heraus ohne Absicht auf eine specifisch musikalische Form. Bei ihm entsteht ein „musikalisches" Ganze nur da und von selber, wo die Wortdichtung mehr lyrisch verweilt als dramatisch fortschreitet; wahre Gesangsmelodie ist aber stets bei ihm vorhanden, absolute Melodie jedoch niemals. Seine Formen dagegen erscheinen viel freier, zuweilen so frei d. h. den Instrumentalformen so entgegengesetzt, daß die Musik ohne das Gedicht für den musikverständigen Zuhörer kaum genießbar ist.

Mit dieser bloßen Andeutung des principiellen Unterschiedes zwischen dem absoluten Musiker, und dem Worttondichter, die sich auf gleichem Gebiete begegnen, müssen wir uns hier begnügen: weitere Besprechungen dieses unerschöpflichen Gegenstandes werden vorbehalten. Ebenso haben wir nochmals ausdrücklich daran zu erinnern, daß mit dem hier Gesagten unsere Würdigung Schumann's vom „musikalischen" Standpunkte aus keineswegs abgeschlossen ist.

T. U.

Elise Schmezer, Op. 19. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Cassel Luckhardt. Pr. 12½ Sgr.

— — —, Op. 20. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Ebend. Pr. 12½ Sgr.

Gegen die früheren Liedercompositionen der Componistin sind diese von besserem Gepräge, d. h. sie hat theils dem Schwulst in der Begleitung entsagt, theils haben die Melodien mehr Zug und Frische. Demungeachtet machen sie aber noch keinen recht günstigen Eindruck. Sie sind mehr oder weniger gemacht, die Melodien zeigen immer noch eine gewisse Süßlichkeit und starke Neigung zum Italienisiren; die Begleitung, meist eigensinnig an einer Figur festhaltend, scheint nicht ohne eine gewisse Coquetterie angelegt zu sein; doch ist sie keineswegs interessant genug, um zu fesseln. Die Empfindung fließt nicht frei von Manier, und stört durch öftere Wiederholung derselben Phrasen. Es mangelt diesen Liedern überhaupt die Gesundheit, die Natürlichkeit. Offenbar sieht man ihnen es an, daß sie mehr wollen als angenehm klingen; allein die Erfindungskraft reicht nicht aus, um den Intentionen nachzukommen. Auf diese Weise können sie noch nicht das Moment höherer musikalischer Production beanspruchen. Nr. 2 in Op. 19, Ständchen von Reinick, trifft keineswegs den zarten, schwärmerischen Ton, den der Dichter darin angeschlagen. Man vergleiche die Composition von Gotth. Wöhler in dessen „Dichterliebe" Nr. 1. Die Componistin scheint bisweilen die Operncomponisten tieferen Ranges, z. B. Balfe, nicht ohne Nutzen gehört zu haben; so enthält Nr. 1 in Op. 20 gleich im Anfange eine Melodie, wie sie ungefähr Balfe geben würde in seiner bizarr suchenden Manier. Uebrigens wiederholen sich viele Wendungen, wenn auch nicht wörtlich, doch ähnlich dem

Geiste nach; auch finden sich viele Schlußfälle, die gar nicht mehr wirksam sind, weil sie schon zu sehr abgenutzt sind. Die Componistin muß mehr Selbstkritik üben; denn daraus, daß ihre Lieder vielleicht hier und da gefallen, folgt lange noch nicht, daß sie wirklich gut sind. Denn wer weiß nicht, daß heut zu Tage gerade Das am meisten gefällt, was am wenigsten den Stempel höherer Weihe an sich trägt.

J. C. Eschmann, Op. 10. Zwei Heimgekehrte. Gedicht von Anast. Grün, für Baß oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte und des Ventilhorns. — Cassel, Luckhardt. Pr. 10 Sgr.

Diese Composition enthält neben dem gut getroffenen Erzählungston eine angenehme, sangbare Melodie, die sich zwar mit dem begleitenden Horne im Ganzen nicht durch gewisse Eigenthümlichkeiten zu höherer Bedeutung erhebt, aber doch den Zweck einer Salon-Unterhaltung in musikalisch befriedigender Weise erfüllt.

Theodor Graf Riesch, Eine Volkshymne. Leipzig, Peters. Preis nicht angegeben.

Der Componist hat den Volkston auf eine recht frische und kräftige Weise angeschlagen, einfach und kernig, mit Harmonien, wie sie an Händel'sche Art erinnern. Composition so wie Dichtung, die vom feigen aristokratischen Standpunkt absehend nur „Ein Brüdervolk in Nord und Süd" erblickt, macht ihm Ehre.

Duetts, Terzetts &c.

August Horn, (ohne Opuszahl), Zwei Duetten, Gedicht von Adolf Böttger, für Sopran und Alt oder Mezzo-Sopran mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Kistner. Pr. 15 Ngr.

Wenn auch nicht die Wahl der Gedichte wegen ihres allzu subjectiven Inhaltes für die Duettenform geeignet ist, so befriedigt doch der musikalische Gehalt derselben. Die Auffassung der Gedichte ist recht sinnvoll; die Melodien sind edel, und geben mehr als blos oberflächlichen Ausdruck. Nr. 1 „Du ruhest unter dem Lindenbaum" hat eine gewisse Weichheit, die mit vieler Innigkeit sich ausspricht. In Nr. 2 „Es blickt der Frühlingsmond" erscheint der Ausdruck der Empfindung noch gesteigerter. Die Führung der Stimmen so wie der ganze technische Bau der Duetten läßt eine kundige Hand erkennen. Nicht zurückzuhalten ist aber die Bemerkung, daß in der Begleitung sich doch zu viel Kunstvolles findet, was für diese Form nicht passend scheint. So richtig und geschmackvoll auch Alles ausgeführt ist, so hat es doch das Ansehen einer gewissen harmonischen Ueberladung, die mit dem Charakter der Singstimmen im Widerspruch steht, der einen einfachen, klar fließenden Gesang giebt. Durch dieses sogenannte Knaupliche geht die Natürlichkeit verloren; der große Fleiß in der harmonischen Ausschmückung darf nicht in Künstelei ausarten.

Em. Klitzsch.

Aus Frankfurt a. M.

Henriette Sontag-Rossi macht trotz großer Preise übervolle Häuser, und erntet die unbedingte Vergötterung der Kritik. Sie bezaubert durch ihren eigenthümlichen, fast unnachahmlichen Genre, ohne welchen sie die Sontag nicht wäre, bezaubert durch Anmuth und Noblesse, durch persönliche Liebenswürdigkeit und durch den Nimbus der Ideenverbindung bei ihrem Erscheinen. Sie sang bis jetzt die Regimentstochter (zwei Mal), die Rosine im Barbier und die Amina. Ihre Gesangsvirtuosität zu analysiren geschähe post festum, da ihr Ruhm bereits seit Decennien die Journale der civilisirten Welt gefüllt hat. Ich hebe nur zwei Dinge hervor, weil sie in das Wesen der Kunst und ihrer Principien eingreifen, und die sind, daß sie durch ihre Leistungen den Beweis liefert, wie unendlich hoch Talent und Studium über dem Pomp des organischen Materialismus stehen, und — was unsere Hochachtung für diese Frau vermehrt — daß sie in der Zwischenzeit ihrer Feierjahre nicht stehen geblieben, daß sie stets fortgeschritten, daß sie Künstlerin geblieben ist!

Nicht minder wie sich ihre Stimme conservirt, obgleich sich dieselbe jetzt mehr zur Tiefe neigt, und sie vieles transponiren muß, erscheint sie uns fast so jugendlich wie zuvor, und es ist in der That kaum glaublich, eine Sängerin, die 1805 geboren ist, heute noch im Zenith ihrer Wirksamkeit zu sehen. Da sie nicht mit anderen Sängerinnen zu vergleichen, so kann sie, streng genommen, auch nur in ihrem kleinen minutiösen Genre groß sein, und solche nicht in Schatten stellen, die mit voller Stimme und Portamento ein seelenvolles Cantabile vortragen. In so fern hebt ein Genre den anderen, dient einer dem anderen zur Folie. Was Auffassung der Charaktere betrifft, so waren unbefangene Kritiker mit dem zweiten Theile ihrer Regimentstochter, den sie allzu muthwillig, fast burschikos, oder mit ihrer Rosine, welche sie, entfernt von der bedingten pikanten Schalkhaftigkeit, zu aristo-

kratisch, um nicht zu sagen zu gemächlich nahm, nicht einverstanden. Uebrigens wird Frau Henriette Sontag, wie sie sich jetzt wieder nennt, in ihren hiesigen Gastspielen, die ihr an jedem Abend die Kleinigkeit von tausend Gulden eintragen, fortfahren, und nächstens die Susanna, Zerline, Lucrezia, Desdemona und Martha singen.

Ein gewagtes Spiel unternahm die Cantatrice Frl. Bochkolz-Falconi, die in hiesigen Salons und Concerten Furore macht, von einer Haute-volée sehr begünstigt wird, und jüngst als Norma die Bühne betrat. Leider entsprach der Erfolg den Erwartungen ihrer Freunde nicht, da hier alles in einem anderen Lichte erschien, und Thalia sich für diese Kühnheit rächte. Allerdings ließ es unser Publikum nicht an Applausen, Hervorruf und Blumenspenden fehlen, aber die Nachwehen einer besonneneren Kritik waren unausbleiblich. Hervorzuheben sind eine sehr umfangreiche, massenhafte, namentlich in der Tiefe wirksame Stimme, viel Coloratur und Schule, obgleich letztere noch nicht geläutert, und in Bezug auf Registerreinheit und auf ein edles Adagio noch sehr der Nachhülfe bedarf. Als Effectsängerin hat sie ihre großen Verdienste, und wird ihr stets die Menge huldigen.

Daß wir in dem Tenoristen Hrn. Kahle, in dem Baritonisten Hrn. Beck und in der Soubrette Frl. Kanz vortreffliche, und für ein stabiles Ensemble wohlthuende Acquisitionen gemacht haben, glaube ich schon früher bemerkt zu haben. Eine Oper von Bischoff und Rosenhain's „Dèmon de la nuit" stehen schon lange in Aussicht, aber die Anwesenheit der gräflichen Nachtigall drängt jetzt Alles in den Hintergrund.

Concerte gaben die Sängerinnen Mathilde Graumann, Frl. Bochkolz-Falconi und der berühmte Pianist Rudolph Willmers. Die Erstere (Altistin), eine Schülerin Garcia's, besitzt eine correcte und decidirte Bravour, einen hübschen Triller und ein vortreffliches mezza voce. Das Organ ist nur nicht besonders klangvoll, und dem Vortrag fehlt oft der feinere Geschmack und das innere Feuer. Willmers' Genre ist die zarte, elegante und schwungreiche Bravour, seine Force und zugleich sein Steckenpferd der Triller. Er gefiel sehr, und wird hier sehr fêtirt. Der Bariton Signor Salvatore Marchesi, welcher hier und da in Concerten mitwirkt, ist ein Sänger von edler Richtung. Seine Stimme hat einen so seltenen Umfang, daß man hier einen Bassisten, dort einen Tenor zu hören glaubt. Sein Geschmack ist gebildet und die Wahl seiner Piecen untadelhaft. Dabei versteht er als Buffo wie im serieusen Styl, im classischen wie im modernen Genre die einzelnen Schönheiten hervorzuheben, und über dem Ganzen weht künstlerische Ruhe und Sicherheit. Mit einem Worte: Einer der achtungswerthesten Sänger der letzten Periode. Wie wir hören, wird er sich mit Frl. Graumann vermählen.

Ernst Pauer, der sich jetzt in Frankfurt niedergelassen, und in den höheren Kreisen Unterricht ertheilt, spielt gern öffentlich und unterstützt mit Freundlichkeit den fremden Künstler. Seine edle Richtung als Pianist ist bekannt. Eben so gefällig zeigen sich bei solchen Gelegenheiten die Violinisten Eliason und Wolff, und unsere beiden Violoncellisten Siedentopf und Bockmühl, welche, beide Dilettanten, wir längst gewohnt sind zu der Elite der hiesigen Künstlerschaft zu zählen.

In Aussicht stehen Eliason's jährliches Concert, und noch manche andere von Bedeutung, worüber später zu berichten.

Eine Revue von unserm Museum und Heinrich Wolff's schöne Quartett-Cirkel, die bereits ihre Saison begonnen haben, aufzustellen, behalten wir uns nach Beendigung derselben vor.

C. G.

Aus Prag.

Am 9ten Nov. 1851.

Seit meinem letzten Berichte hat bei uns in keinem Zweige der Musik irgend etwas Bemerkenswerthes stattgefunden, als in der Oper; denn die Concerte ruhten gänzlich, werden aber mit Nächstem schon desto energischer beginnen. Die Oper hatte sich, was man unter den bekannten Umständen kaum zu hoffen gewagt hätte, in manchen Beziehungen bedeutend gebessert. Hieran ist das Engagement der beiden Sängerinnen Frl. Fischer und Schwarzbach Ursache. Leipzig kennt beide, ich brauche mich daher in keine detaillirte Beschreibung ihrer persönlichen und künstlerischen Eigenschaften einzulassen. Daß Letztere beim Wiener Hofoperntheater von Ostern an engagirt ist, wird Ihnen vielleicht schon bekannt sein. Auch Frl. Fischer wird nicht bei uns bleiben, was allgemein sehr bedauert wird; denn sie ist Sängerin im wahren und edlen Sinne des Wortes. Sie hat bereits ein sehr vortheilhaftes Engagement in Breslau angenommen. Hätte Hr. Stöger die Gelegenheit benutzt, diese beiden Sängerinnen für seine Oper zu gewinnen, nämlich die Schwarzbach für das Coloraturfach, die Fischer für Mezzosopranpartien und aushülfsweise für Sopranpartien, dann nebst ihnen die hier so beliebte Grosser für den getragenen Gesang im hohen Sopran, dann hätten wir eine Oper erwarten können, die selbst mit

Hofbühnen zu rivalisiren im Stande wäre. Es hätte allerdings einige Tausende gekostet; allein diese würden sich trefflich rentirt haben. — Was bemerkt zu werden verdient, ist, daß Hr. Stöger bereits einen sehr tüchtigen Spieltenor engagirt hat, nämlich Hrn. Sabatzky. — Gegenwärtig existirt die leichtere, französische Oper für uns nicht, denn wir wissen seit langer Zeit schon gar nicht mehr, was ein Spieltenor eigentlich für ein Ding ist. — Tichatschek hat im vorigen Monate hier als Johann von Leyden, als Raoul und als Cortez gastirt, und versprach noch in diesem Jahre wiederzukommen, worauf wir uns herzlich freuen. Seine vorzüglichen Eigenschaften sind nicht ohne Einfluß auf unsere Sänger geblieben, besonders auf Hr. Reichel, der sich seitdem merkbar einer deutlichern Aussprache und eines lebendigeren Vortrags befleißigt. Der Cortez, den wir seit 14 Jahren nicht gehört hatten, war durch Hrn. Tichatschek ins Leben gerufen worden, um mit ihm wieder zu verschwinden. Wir haben keinen Cortez. Die Oper hat ziemlich viel Beifall gefunden; doch war es für den geübteren Beobachter nicht schwer zu merken, daß dem großen Publikum für diese Gattung von Musik die wahre Empfänglichkeit abhanden gekommen ist; das darf Niemanden wundern! kräftige Kost erfordert einen gesunden Magen. Unsere musikalischen Verdauungswerkzeuge zu verderben aber haben sich Mittelmäßigkeit und reiches Talent seit Jahren um die Wette bemüht! — nomina sunt odiosa!

Die Intendanz des Theaters übernimmt von Ostern 1852 an der ständische Landesausschußbeisitzer Hr. Ritter von Bergenthal, ein ebenso intelligenter als humaner Kunstfreund. — Es steht jedoch noch in Frage, welchen Einfluß die demnächst zu erwartenden organischen Bestimmungen der Landesverfassung auf die Verhältnisse und Befugnisse des bisherigen ständischen Collegiums, des Landesausschusses, in Bezug auf das Theaterwesen nehmen werden. — Hiervon hängen auch die Stellung und die Befugnisse des Intendanten ab. Es ist übrigens wahrscheinlich, daß Hr. v. Bergenthal seine Stellung behalten werde.

Die Sofien-Akademie hat die durch die Designation des Hrn. Horak wieder erledigte Musikdirectorstelle dem Hrn. Prof. Vogl verliehen. Man giebt sich der gegründeten Hoffnung hin, daß es ihm gelingen werde, in den höhern Kreisen und in der gebildeten Mittelklasse die sehr herabgekommenen Sympathien für dieses in seiner Tendenz so treffliche Institut wieder zu beleben.

Am Schlimmsten steht es mit den Aspekten für die Quartettmusik aus; denn unser Fastenquartett, bestehend aus den HH. Rumac, Köckert, Kral und Träg, löst sich auf. Hr. Köckert macht Kunstreisen, Hr. Kral, der Virtuose der Viole d'amour, hat ein sehr ehrenvolles Engagement beim Wiener Hofoperntheater gefunden, Hr. Träg soll ebenfalls nach Wien kommen, und Hr. Rumac eine vortheilhafte Stellung im Dienste eines russischen Großen annehmen. Hoffen wir, daß Hr. Prof. Wildner sich dadurch bestimmt finde, seine Quartetten wieder aufzunehmen. — Unsere ausgezeichneten Künstler Hr. Moritz Wehle (Violine) und Hr. Sigmund Goldschmidt (Piano) lassen sich kaum in den engsten Privatzirkeln, viel weniger öffentlich hören. Letzterer ist besonders geeignet, Chopin zu spielen, was zwar gar Viele zu können glauben, aber in der That nicht können. Ersterer aber hat einen großen Ton, wie außer ihm jetzt hier Niemand.

Der Cäcilienverein will uns diesen Winter Mangold's Herrmannsschlacht vorführen; im Theater werden drei neue Opern vorbereitet: „Maritana“ von Wallace, „die Meergeusen“ von F. Skraup, und „die beiden Königinnen“ von Hellmesberger.

D—.

Aus Magdeburg.

Der ausgezeichnete, im Quartettspiel fast unübertreffliche Violoncell-Virtuose, Hr. Julius Schapler, früher Concertmeister in Wiesbaden, befindet sich gegenwärtig hier, und wird derselbe in den hiesigen Winterconcerten im Orchester und auch als Solospieler mitwirken. Hr. Schapler hat vor ohngefähr zwölf Jahren ein Preis-Quartett geschrieben und obgleich er selber wenig Werth darauf legt, so ist doch gewiß, daß die Preisrichter es für das beste gehalten. — Hr. Concertmstr. Wilhelm Ulrich aus Sondershausen gab vor Kurzem hier ein sehr besuchtes Concert. Derselbe wurde vom Publikum mit Applaus empfangen, und spielte mit rauschendem Beifalle das neueste Concert in G-Dur von de Beriot, Compositionen von Hermann, (Kapellmeister in Sondershausen) Leonard und David. Die HH. Musikdir. Ehrlich und Rebling unterstützten den Concertgeber und spielten zuerst: Homage à Händel, großes Duo für zwei Flügel; und wahrlich, sie spielten es „zu Ehren Händels“ so vortrefflich, daß das sehr gewählte Publikum ihnen lebhaften Beifall zollte. Das zweite Werk, welches diese Herren spielten, waren die köstlichen Variationen für 2 Flügel, Op. 46, von Rob. Schumann. Diese Variationen werden hier öfter öffentlich gespielt und gefallen jedes Mal außerordentlich. — Im vorigen Jahre besuchte

uns Hr. Concertmstr. Ulrich auch, und spielte unter anderm das Violinconcert von Beethoven und das D-Moll Quartett von Franz Schubert; beide Werke mit hoher Vollendung. — Kürzlich wurde die „Hermannsschlacht" von Mangold zum zweiten Male im hiesigen Rathhaussaale unter Leitung des Hrn. Musikdir. Julius Mühling vom Seebach'schen Gesangvereine aufgeführt. Beide Male wirkten Hr. Musikdir. Wolf und Frl. Schade aus Halberstadt, und Frl. Schreck aus Erfurt mit. Alle drei zeichneten sich mehr oder weniger aus, besonders aber Frl. Schreck durch ihre herrliche Alt-Stimme und ihren edeln, schulgerechten Vortrag. Die „Hermannsschlacht" selbst gefiel im Allgemeinen, obgleich sich auch Stimmen dagegen erhoben. Das Schönste befindet sich ohne Zweifel im ersten Theil, was allerdings den Totaleindruck schwächen muß. — Der hiesige Kirchengesangverein unter der Direction des königlichen Seminar-Musiklehrers, Hrn. Gustav Rebling, entwickelt eine erfreuliche Thätigkeit und ein ernstes Streben. Der Verein besteht seit dem Februar 1846. Seine Thätigkeit ist rein praktischer Natur, indem er sich der Kirche zu Diensten gestellt hat. Seine Aufführungen sind vorzugsweise in der St. Johanniskirche, da die Mehrzahl der Vereinsmitglieder dieser Gemeinde zugehört; jedoch sind die übrigen Kirchen deshalb nicht ausgeschlossen. Ebenso gereicht es dem Vereine zum besondern Vergnügen, sich bei den Messen des catholischen Gottesdienstes zu betheiligen. (Seyfried, Mozart 3 Mal, Lauda Sion von Mendelssohn, von demselben der 95ste und 42ste Psalm. Sämmtlich mit Orchesterbegleitung). Mozart's Requiem ist zwei Mal gehört worden und wird nächstens in der Johanniskirche wieder aufgeführt. In den evangelischen Kirchen wird meist ohne Begleitung gesungen. (Motetten von S. Bach, Rolle, Fr. Schneider, Schulz, G. Rebling u. A., auch rythmische Choräle); jedoch wurden auch Chöre, (die Solos mit Orgelbegleitung) ausgeführt, und zwar aus dem Paulus, aus den Lobgesang, Christus das Kind, Gethsemane und Golgatha, Tod Jesu, die Psalme von Mendelssohn und ein Psalm von Libau. Die Mitgliederzahl beträgt etwa 80. Freunde des Orgelspiels hören nach diesen Aufführungen Fugen oder Phantasien von Bach, Krebs, Hesse &c. sämmtlich von Hern. Rebling, der ein sehr tüchtiger Orgelspieler ist, vorgetragen. Möge dieser achtungswerthe Verein recht lange eine Stütze der classischen Kirchenmusik sein und bleiben. — Vorigen Winter hörten wir einen ausgezeichneten Violin-Virtuosen, einen noch jungen Mann, Hrn. Adolph Grünwald aus Berlin. In dem Bericht über die Leistungen des hiesigen Tonkünstlervereins werden wir des sehr bescheidenen jungen Mannes ausführlicher gedenken. — Der hier sehr beliebte und geachtete Gesanglehrer und Componist, Eduard Wendt, hat Magdeburg verlassen und mit Berlin vertauscht. Möge es dem tüchtigen Künstler gelingen, sich in Berlin einen erwünschten Wirkungskreis zu erringen. — Ein junger Sänger aus Berlin. Hr. Richard Lindau, Mitglied des Stern'schen Gesangvereins, hat uns durch seine ausgezeichnet schöne Stimme und vortrefflichen Vortrag der Gesänge von Rob. Schumann, Fr. Schubert, Rob. Franz &c. erfreut und überrascht. — Unser Concertmstr. Hr. Beck beabsichtigt im Vereine mit den HH. Musikdir. Rosenkranz und Bärwolf und dem Concertmstr. Julius Schapler sechs Quartett-Soiréen im Laufe des Winters zu geben. Wir wünschen diesen Herren viel Glück dazu, denn Magdeburg hat zwei Winter die öffentlichen Quartett-Aufführungen entbehren müssen.

Leipziger Musikleben.

Viertes, fünftes und sechstes Abonnementconcert am 30sten October, 6ten und 13ten November.

In der Anordnung des Programms des vierten Abonnementconcerts war, wie alljährlich, Rücksicht genommen auf das Tags darauf fallende Reformationsfest. Zur Aufführung kam im zweiten Theile Mendelssohn's Lobgesang, die Soli gesungen von Frl. Mayer, Frl. Bleyel und Hr. Widemann; zum Schluß des ersten Theiles Suite für Orchester (D-Dur) von S. Bach, und das Halleluja aus dem Messias. Vorher ging die Ouvertüre zur Zauberflöte, und Duett aus Tell von Rossini, gesungen von Frl. Mayer und Hrn. Widemann. Ich kann eine derartige Vermischung des Kirchlichen und Weltlichen nicht gut heißen, und bedauere, wenn die Wünsche des Publikums mit so gebieterischer Nothwendigkeit sich geltend machen, daß man bei solcher Gelegenheit nicht wagen kann, das Weltliche ganz auszuschließen. Auch mit der Vorführung des Halleluja, mit diesem Herausreißen aus dem Zusammenhange bin ich nicht einverstanden. Mir erscheint das gerade so, als wenn man den letzten Satz der neunten Symphonie allein geben wollte. — Das fünfte Concert brachte im zweiten Theil die heroische Symphonie, im ersten spielte CM. David das Mendelssohn'sche Concert, nicht glücklich disponirt wie es schien, und darum weniger genußreich als sonst, Frau Henriette Moritz vom Hoftheater in Schwerin sang Recitativ und Arie aus Figaro „Und Susanne kommt nicht" nachher „Glöcklein im Thale", und im ersten Finale aus Euryanthe

die Titelrolle, Hr. Behr den Lyßiart. Neu war die Ouvertüre zu Schiller's Braut von Messina von Schumann, womit das Concert eröffnet wurde. Diese Composition, soweit sich das Urtheil nach erster flüchtiger Bekanntschaft feststellen läßt, entsprach nicht den Erwartungen, mit denen man einem Werke von Schumann entgegenkommt. Sie besitzt geistreiche Züge in Menge, aber es fehlt ihr so sehr an einem eigentlichen Brennpunkt, an concentrirter Wirkung, daß sie fast spurlos vorüberging.

Im sechsten Concert trat Frau Moritz noch einmal auf; sie sang Recitativ und Arie aus der Nachtwandlerin, Recitativ und Cavatine aus Figaro, endlich Lieder am Pianoforte; das Veilchen, die Rose, endlich Mein Engel von Esser. Die Sängerin war im ersten Concert so befangen, daß man zu einem sicheren Urtheil über den Werth ihrer Leistungen nicht zu gelangen vermogte, und der Beifall, den sie fand, war dem entsprechend gering. Weit besser entfalteten sich ihre Leistungen im sechsten Concert, wenn schon sie auch hier einen durchgreifenden Erfolg nicht zu erringen vermochte. Erfreulich ist in den Vorträgen der Frau Moritz, daß man aus denselben eine höhere geistige Bildung heraushört, zu tadeln dagegen etwas entschieden Unfertiges, sowohl im Vortrag, wie in technischer Hinsicht. Die Leistungen der Sängerin trugen mehr einen dilettantischen Charakter; im Vortrag fehlte die Gewandtheit, im Technischen war sie insbesondere der Arie aus der Nachtwandlerin nicht gewachsen; auch die Aussprache ließ zu wünschen übrig. Am besten gelangen die Lieder, und hier spendete auch das Publikum reicheren Beifall. Aber warum hatte sie diese alten Sachen gewählt, da doch die neueste Liedliteratur so viel Vorzügliches darbietet. Hr. Wilhelm Krüger, Pianist des Königs von Würtemberg, spielte in diesem Concert das C=Moll Concert von Beethoven, und zwei eigene Compositionen, die „Aeolsharfe" und „Gazelle", und leistete als Virtuos sehr Vorzügliches, was auch das Publikum durch lauten Beifall und Hervorruf anerkannte. Was Auffassung und tieferes Verständniß des Beethoven'schen Concerts betrifft, so blieb allerdings zu wünschen übrig. Der Vortrag erschien im ersten Satz zu kalt und trocken, nicht ausdrucksvoll genug, im Adagio fehlte das Zarte und Duftige, der letzte Satz war im Tempo zu schnell, und wurde dadurch in seiner Wirkung ganz entschieden beeinträchtigt. In technischer Hinsicht dagegen war die Leistung untadelhaft. Leider ist es dahin gekommen, daß unsere Pianofortevirtuosen die ältern classischen Werke, Beethoven insbesondere, was entsprechende Darstellung des Inhalts betrifft, nicht mehr spielen können. — An Orchesterwerken hörten wir in diesem Concert die Symphonie in D ohne Menuett von Mozart und die Ouvertüre zu Medea von Cherubini. F. B.

Kleine Zeitung.

Dresden. Es gehen verschiedene Zeitungsnachrichten über Richard Wagner's neueste „künstlerische" Productionen. Das Wahre an der Sache ist: Das Gedicht zu einem tragischen musikalischen Drama: „Siegfried's Tod" hatte W. schon in Dresden vollendet. Seit er diesen Ort verlassen, hat er nur das Gedicht zu einem heiteren musikalischen Drama: „der junge Siegfried" verfaßt, und auch dies nur in Folge der Inaussichtstellung einer sofortigen Aufführung desselben nach beendigter Composition. T. U.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der junge Violinvirtuos Adolph Köckert aus Prag trat am 11ten d. M. im Hoftheater zu Dessau in zwei Concertstücken von Vieuxtemps und in einer eigenen Composition mit großem Beifall auf. —

Frl. Johanna Wagner trat auf der Leipziger Bühne am 16ten und 18ten dieses als Romeo und Fides mit außerordentlichem Beifall auf.

Vermischtes.

Leipzig. Das hiesige Stadtmusikchor unter Leitung seines Directors, des Hrn. Riede, veranstaltete am 17ten d. M. im Schützenhaus ein größeres Extraconcert, worin auch der Paulinersängerverein mitwirkte, und die neulich in dies. Bl. schon erwähnte Ouvertüre von Westmayer wiederholt zur Aufführung kam.

Aus Cöln schreibt man uns: Der Musikdirector Herx, derselbe, von dem die Opern „der Orakelspruch" und „Alfade" in Belgien und Holland zur Aufführung kamen, hatte die Ehre, der Frau Prinzessin von Preußen eine neue Oper zu überreichen.

Nr. 72 der „Rheinischen Musikzeitung" bringt einen interessanten Artikel über Beethoven's Studien von F. Derkum in Folge der Anregung, welche Hr. Schindler neulich in dies. Bl. gab. Der Erstgenannte beweist durch angeführte Stellen, daß die Schrift vollständig aus Fuchs und Türk zusammen geschrieben ist. Hr. Schindler hat sich ein Verdienst erworben, daß er die Sache auf's Neue anregte.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Instructives.

Für Gesang.

C. Geißler, Op. 98. Die jungen Sänger am Pianoforte. 25 kleine Lieder für die ersten jugendlichen Gesangskräfte mit leichter Pianoforte-Begleitung. Braunschweig, Leibrock. 2 Hefte, à 8 gGr.

Diese Lieder sind zweckentsprechend, leicht ausführbar, und der Altersstufe, für die sie bestimmt sind, in Form und Inhalt angemessen. Wenn schon nicht das höhere Esprit sich in ihnen findet, das wir 'n manchen Kinder-Liedern von anderen Componisten wahrnehmen, so werden sie doch mit Erfolg gebraucht werden können. Die Auswahl der Texte ist mit Geschick und Discretion gemacht.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Wilh. Fißmer, Op. 16. Lebewohl. Zwei Lieder ohne Worte für das Pianoforte. Nr. 1. Schmerz. Nr. 2. Trost. Minden, Fißmer. 15 Sgr.

Die Anschauungen von Liedern ohne Worte sind beim Componisten dieser zwei Stücke allerdings noch etwas naiv. Das letztere ist eine hübsche Etüde, wobei der Schüler die Melodie hervorheben lernen kann.

Für die Zither.

Carl Ruß, Maiblumen. Lieblingsstücke für die Zither eingerichtet. Stuttgart, Ebner. 20 Ngr.

Es ist dies eine Sammlung von Walzern, Ländlern, Polkas und Stücken aus neueren italienischen und französischen Opern.

Duetts, Terzetts ꝛc.

C. Geißler, Op. 96. Fünf Terzette über Worte von Göthe, Klopstock, Holtei u. s. w. für Sopran, Tenor und Baß mit Begl. des Pfte. Braunschweig, Leibrock. 2 Hefte, à 20 Sgr.

Wenn diese Gattung von Musik in heutiger Zeit fast gar nicht mehr von den Componisten für die Kammer und für's Haus cultivirt wird, weil die Richtung und die Bedürfnisse andere geworden sind, so dürfte es etwas gewagt erscheinen, den vorliegenden Terzetten eine lebhafte Theilnahme bei den Sängern zu prophezeihen, denn ihr Inhalt stimmt keineswegs mit den Forderungen überein, die man heutigen Tages an derartige Musik zu stellen pflegt. Ihr ganzer Ton klingt aus einer früheren Zeit herüber, in deren altväterische Sentimentalität uns zu versetzen schwer fallen dürfte. Die Sympathien für das „süße Hannchen" (Nr. 4 „Treue Liebe") sind erloschen. Wenn man zu Zeiten etwas der Art aus der früheren Periode zur Hand nimmt, so betrachten wir es mit einer gewissen Pietät, weil es an seiner Stelle seine Berechtigung hat. Allein in unserer heutigen Zeit diese Klänge wieder auffrischen und in diesem Geiste schreiben, ist ein Mißgriff, und wenn etwas hitzigere Köpfe derartige Dinge mit „Zopf" bezeichnen, so haben sie gar nicht so Unrecht. Was durchlebt ist, kann nicht wieder zum Leben gelangen, und wenn es damals gefallen hat, so folgt nicht, daß es jetzt unter ganz veränderten Verhältnissen gefallen muß. Es klingt in diesen Terzetten Alles so nüchtern, prosaisch und altväterisch, daß es keineswegs unsere Sympathien erwecken kann. Möglich ist es, daß es hier und da, wo die ausgelebten Formen noch festhängen, Anklang findet, wir aber konnten nicht umhin, das Ergebniß einer aufmerksamen Durchsicht dieser Terzette mitzutheilen, und das zu sagen, was dem unbefangenen Beobachter unwillkürlich bei ihrer Betrachtung sich aufdrängt.

Intelligenzblatt.

Im Verlage von ***A. D. Geisler*** in Bremen ist so eben erschienen und in *Leipzig* bei **Rob. Friese** vorräthig:

Ruperti, Fr., Dunkles Laub. Jugendgedichte. Miniaturausgabe, eleg. brosch. **16** gGr.; in engl. Einband mit Goldschn. **1** Thlr.

Eine Sammlung von Gedichten, die sich durch Inhalt und ansprechende Form empfehlen, und in denen namentlich Musiker manches für die Composition Passende finden. Durch Werth und geschmackvolle Ausstattung eignet sich das kleine Werk besonders auch für den Büchertisch von Literatur liebenden Damen.

Catalogue
des nouvelles Compositions pour le Piano
publiées par
R. Friedlein à Varsovie.

Dietrich, M., Théme d'Ukraine. Op. 26. 20 Ngr.
———, Cascade, Etude de Salon. Op. 27. 20 Ngr.
Kontski, Apol., Mazur Sielankowy. Op. 4. 17½ Ngr.
Lubomirski, C., Prince, Polka. Op. 34. 7½ Ngr.
———, Wspomnienie z Radziéjowic Mazur. Op. 35. 7½ Ngr.
———, Aniela Polka. Op. 36. 7½ Ngr.
Moniuszko, S., Polka. 10 Ngr.
———, Vilanella. 10 Ngr.
Nowakowski, J., Gondolier Romance. Op. 36. 15 Ngr.
———, Elégie. Op. 37. 15 Ngr.
Ostrowski, F., Adagio et Rondo. 20 Ngr.

Compositions
pour le Chant avec accompagnement de Piano.

Lubomirski, C., Prince, W nas inaczej Dumka. Op. 37. 10 Ngr.
———, Mazurek. Op. 38. (Spiewany w Cyruliku Sewilskim.) 17½ Ngr.
Moniuszko, S., Lodka. 17½ Ngr.
———, 1szy Spiewnik domowy. 5 Ngr.

Neue Musikalien im Verlage von ***Pfitzer & Heilmann*** in Königsberg:

Köhler, L., 3 Ball-Mazurkas f. d. Pianoforte. Op. 16. 10 Sgr.
———, Seewogen. Walzer f. d. Pfte. 10 Sgr.
———, Kirmess-Polka f. d. Pfte. 5 Sgr.
Köttlitz, A., Frühlings-Album. 6 Gesänge für eine Singstimme mit Pfte. 20 Sgr.
Markull, F. W., Waldblumen, f. d. Pfte. Heft 2. Op. 20. 20 Sgr.
———, Spiele der Laune. 4 Bagatellen f. d. Pfte. Op. 31. 20 Sgr.
———, 5 Gedichte für eine Singstimme mit Pfte. Op. 39. 20 Sgr.
Zander, F., 4 Lieder für eine Singstimme mit Pfte. Op. 2. 12½ Sgr.

Zwei Preislieder.

Bei ***M. Schloss*** in Cöln erschien und in allen Musikhandlungen zu haben:

Zwei Preislieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung.

Nr. 1. „Du wundersüsses Kind" von **Th. Kirchner.**
Nr. 2. „Sie war die Schönste von Allen" von **C. Reinecke.**

Für Sopran oder Tenor — für Alt oder Bass.
Elegante Ausgabe. Preis 20 Ngr.

Ohne diese reizenden Compositionen irgend wie anzupreisen, bemerkt der Verleger nur, dass dieselben von den Herren Capellmeister *F. Hiller*, Prof. *L. Bischoff* und *F. Derckum* unter 207 eingegangenen Liedern einstimmig als die besten erklärt wurden. Das Nähere über die Preisbewerbung siehe Rhein. Musikztg. Nr. 39.

Im Verlage von ***Friedrich Hofmeister*** in Leipzig ist erschienen:

Garaudé, A. de, Neue Gesangschule für die weibliche Stimme; Sopran oder Mezzosopran (a. u. d. T. Nouvelle méthode de chant des jeunes demoiselles), mit deutschem und französischem Texte. Erste Abtheilung: die Gesangschule. 3 Thlr. Zweite Abtheilung: 12 grosse Vocalisen und eine Concertarie. 2 Thlr. 10 Sgr.

Des Verfassers, seit langen Jahren eine der ersten Autoritäten im Gesangunterricht, vor mehr als zwei Decennien erschienene grosse Gesangschule umfasste die ganze Kunst des Gesanges bis zur höchsten virtuosen Meisterschaft. Jetzt bietet er, an Erfahrungen noch weit reicher, den Lernenden ein Werk, welches vom ersten Anfange ausgehend bis zu der Stufe der Ausbildung führt, ein Gesangstück von nicht ganz übermässiger Schwierigkeit vollkommen kunstgerecht vortragen zu können. Die Heranbildung zum Virtuosenthum, zum dramatischen Gesange hat der Autor in diesem Werke sich nicht vorgesetzt. Diese Weise verleiht der vorliegenden Schule bei der grossen Mehrzahl von Schülerinnen des Gesangunterrichts wesentliche Vorzüge vor ähnlichen Lehrbüchern. Der Wegfall solcher Solfeggien, welche zur Erlangung der höchsten Bravour erforderlich sind, gestattete auf kleinerem Raume eine weit grössere Zahl für den Anfang praktisch brauchbarer Vorschriften und Beispiele zu geben, als in anderen, umfangreicheren Schulen sich finden. Noch mehr: die Ausscheidung solcher Vocalisen, deren Uebung ungeübten Stimmen verderblich werden müsste, macht Garaudé's Schule besonders geeignet zum Selbststudium. — In allen gut assortirten Musikalienhandlungen findet das Werk sich vorräthig.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin. J. Fischer in Prag. P. Mechetti qm. Carlo in Wien. G. u. B. Westermann in New-York.

Fünfunddreißigster Band. № 22. Den 28. November 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Bücher, Zeitschriften.

Franz Liszt, Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner. — **Leipzig, F. A. Brockhaus, 1851. 185 Seiten und 2 Notenbeilagen.**

Das Buch enthält zunächst eine kurze Beschreibung des Herderfestes, das bekanntlich am 24sten August 1850 bei Enthüllung der Statue Herder's in Weimar gefeiert wurde, und dem sich am 28sten August die alljährliche Göthefeier anschloß, bei der die erste Aufführung der Wagner'schen Oper „Lohengrin" stattfand. Den Hauptinhalt des Buches aber bildet eine sehr ausführliche beschreibende Darstellung der beiden Hauptwerke Wagner's: Lohengrin und Tannhäuser. Der erste Theil über Lohengrin ist bereits in einer vortrefflichen deutschen Uebersetzung in der „Illustrirten Zeitung" vom 12ten April dieses Jahres erschienen; der zweite Theil über Tannhäuser ist ein vermehrter und verbesserter Abdruck des schon 1849 im „Journal des Débats" erschienenen größeren Artikels Liszt's.

Schwerlich dürfte dem Verf. es gelingen, in dem Lande, dessen Sprache er schreibt, Sympathien für die Kunst seines genialen Schützlings zu erwecken: W a g n e r k a n n n u r i n D e u t s c h l a n d v e r s t a n d e n u n d g e w ü r d i g t w e r d e n. Wir würden es daher ernstlich beklagen, daß auch das vorliegende Buch französisch geschrieben ist, wenn der Theil über „Lohengrin" nicht schon in deutscher Sprache vorhanden und eine Uebersetzung des Theiles über „Tannhäuser" nicht in Aussicht stünde.

Man kann keinem Autor vorschreiben, von w e l c h e r Seite er seinen Gegenstand ansehen und darstellen will. Es ist wahr: b e w i e s e n wird durch die Darstellungen Liszt's n i c h t s, nämlich nichts in Bezug auf das neue Princip, das in Wagner uns ohne Zweifel entgegentritt. Sicher aber führen diese begeisterten und hinreißenden Darstellungen der Sache Wagner's mehr Anhänger zu, als alle Principienstreite, als selbst die glücklichst geführte Polemik zu Gunsten des neuen Princips. Und daher haben wir alle Ursache, das Buch zu rühmen und seinen Inhalt zu empfehlen. Liszt schreibt für den gebildeten Theil des g r o ß e n Publikums, dem es stets gleichgültig sein wird, ob der Dichter oder der Musiker in Wagner's Doppeldichtungen den Vortritt hat, wenn sein Gefühl nur angeregt und ihm im Allgemeinen der Standpunkt bezeichnet wird, von dem aus es eine neue Erscheinung betrachten soll.

A d o l f S t a h r nennt die vorliegenden Darstellungen Liszt's, insbesondere die des Lohengrin, „Muster der Dramaturgie eines musikalischen Dramas, die unter dem literarisch Vorhandenen schwerlich ihres Gleichen haben dürften". Wir mögen Dem wohl beistimmen und Liszt volle Gerechtigkeit widerfahren lassen, müssen aber bemerklich machen, daß auch Wagner's Opern „Muster eines musikalischen Dra-

mas" sind, die ihres Gleichen unter dem Vorhandenen nicht haben, und daß es dem geistvollsten und kenntnißreichsten Schriftsteller unmöglich bleiben müßte, Abhandlungen von der Liszt'schen Musterhaftigkeit über Opern zu schreiben, an die ein wahrhaft musikalisch-dramatischer Maaßstab gar nicht gelegt werden kann, wie dies eben von allen bisherigen Leistungen auf dem Gebiete der Oper gesagt werden muß.

Wir hoffen später noch Gelegenheit zur Besprechung mancher Behauptungen des Liszt'schen Buches zu erhalten, und lassen es aus diesem Grunde für heute bei der bloßen Anzeige bewenden.

T. U.

Zur Beurtheilung der Schriften Richard Wagner's.

Von

F. Brendel.

II.

Schon in dem ersten Artikel sprach ich mich über den Zweck dieser Zeilen aus. Es ist nicht meine Absicht, den Gedankengang W.'s genauer zu verfolgen. Ich habe solche Leser im Sinne, welche sich bisher nicht oder weniger mit der Richtung des Verf.'s befreunden konnten. Diesen will ich, so wie im ersten Artikel die Gesichtspunkte im Allgemeinen, so hier einige Hauptgedanken vor Augen stellen. Indem ich aber diesen einige Zugeständnisse mache, kommt es mir darauf an, das unter allen Umständen Bedeutende hervorzuheben, das, was stehen bleibt, auch wenn man über manches Andere verschiedener Ansicht ist.

Die Schrift „das Kunstwerk der Zukunft" zerfällt hauptsächlich in drei Abschnitte: eine Einleitung, welche der späteren Entwicklung als Grundlage dient, weiter sodann die Betrachtung der einzelnen Künste und ihrer geschichtlichen Entfaltung, endlich die Grundlinien für das Kunstwerk der Zukunft. Hier ist es die Einleitung, mit der ich mich am wenigsten zu befreunden vermag. Vieles darin erscheint mir unklar, manche Sätze völlig unverständlich. Nicht, oder bei weitem weniger trifft jedenfalls die Gedanken selbst dieser Vorwurf; ich habe schon ausgesprochen, daß an Stellen, wo der Verf. sich hinreichend ausführlich äußert, uns Alles klar und bestimmt entgegentritt. Der Grund liegt in der fragmentarischen Beschaffenheit, in der großen Kürze. Die Einleitung erreicht in dieser Gestalt ihren Zweck nicht; man muß mit dem Gedankengang des Verf.'s schon auf andere Weise sich vertraut gemacht haben, um hier sich zurecht zu finden. Ich lasse diese Einleitung darum auch ganz dahin gestellt, obschon ich bezweifle, daß dies im Sinne des Verfassers geschehen kann. Ihm erscheint jedenfalls dieser Gedankenzug als die nothwendige Begründung, und ein Herausreißen jener bedeutenden, folgenreichen Anschauungen, die uns das Buch im weiteren Verlaufe darbietet, aus diesem Zusammenhange als unstatthaft, ich sage dagegen, daß man von dieser Ideenverbindung abstrahiren kann, ja daß es für die Hauptsache vortheilhaft ist, wenn es geschieht. Ich möchte diese, die wichtigsten Sätze der Schrift, nicht auf so schwankende Stützen gestellt sehen, wie diese Einleitung darzubieten scheint. Jene Rückkehr zur Natur, auf die ein Hauptaccent gelegt wird, ist z. B. sehr vieldeutig. Ansichten, wie die über die Wissenschaft ausgesprochenen, Sätze wie der, daß der Weg der Wissenschaft der Gang von dem Irrthum zur Erkenntniß sei, bedürfen jedenfalls einer Berichtigung oder Ergänzung, und ich finde auch hier eine Bestätigung des von mir schon Ausgesprochenen, daß nicht die Art der Begründung der endlichen Resultate, wohl aber diese selbst bei dem Verf. das Bedeutende sind. —

Lassen wir den speciellen Gedankengang der Einleitung dahin gestellt, so sind es indeß schon hier zwei wichtige Sätze, welche unser Interesse in Anspruch nehmen; der eine derselben ist dieser, daß nicht die Intelligenten die Erfindenden sind, sondern das Volk (S. 19) und was damit in genauestem Zusammenhang steht, daß alle Kraft nur in der Gemeinsamkeit liegt, und es die Aufgabe sein muß, die Intelligenz aus ihrer bisherigen egoistischen Verzauberung zu befreien, der zweite große Blick zeigt uns die Einheit aller Künste im griechischen Drama und läßt uns in ihm den gemeinschaftlichen Ausgangspunkt für alles Spätere erkennen. Die Rückkehr zu diesem Ausgangspunkt, obschon unter wesentlich veränderten Verhältnissen, ist auch die Aufgabe der Zukunft.

Was zunächst den zuerst erwähnten Satz betrifft, so hat die neuere Philosophie ihn zum Theil schon früher aufgestellt, aber es ist von Wichtigkeit, ihn der gegenwärtigen Kunst und dem Leben gegenüber geltend gemacht zu sehen, denn beide wußten davon bisher nichts. So groß war im Gegentheil in neuerer Zeit die Verkehrung des ursprünglich Wahren, daß wir eine Aristokratie des Geistes und der Geistreichen entstehen sahen, welche in der Abwendung vom Volke, welche in der Ausbildung einer besonderen, von dem Volke geschiedenen geistigen Welt die Hauptaufgabe fand. Hierzu kommt, daß allerdings noch eine wesentlich neue Wendung von umfassender Bedeutung hinzu tritt, welche die frühere Anschauung nicht kannte. Es ist nicht genug, daß wir wissen, wie alle Schöpfer-

kraft von dem Volke ausgegangen ist, wie alle Thaten der Intelligenz nur das ursprünglich in das Volk Gelegte zu Tage fördern, wir müssen auch den durch die Entwicklung der neueren Zeit durchschnittenen Zusammenhang mit dem Volke wieder gewinnen. Die Aufgabe der Zukunft besteht in der Rückkehr zum Volke, zum großen Ganzen, in der Aufhebung der trennenden Schranken. Nicht der Einzelne kann das Kunstwerk der Zukunft schaffen, nur der gemeinsame Geist. Hinsichtlich des zweiten der erwähnten Sätze, so haben zwar Alle, welche eine höhere Kunstanschauung besitzen, in der heutigen Oper, um an diese beispielsweise zu erinnern, die widerlichste, fratzenhafteste Vereinigung der Künste, eine Carricatur der früheren Idee erkannt, Wagner aber geht weiter, und tritt durch die Art, wie er die bisherige Entwicklung mit dem Ausgangspunkt in Griechenland in Verbindung bringt, durch die Art endlich, wie er aus diesen vorhandenen Bedingungen die Zukunft construirt, als Entdecker auf. Hierin ist das wesentlich Neue und Eigenthümliche seiner Leistungen zu suchen. Mit diesen Hauptsätzen ist zugleich die Grundlage für die spätere Betrachtung gegeben, das Princip aufgestellt. Ich, wie bemerkt, halte mich an dies, während mir der Weg, welcher — durch die Einleitung hindurch — dahin führt, gleichgültig ist, indem ich gänzlich davon absehe, ob dieser Weg der einzige, nothwendige ist, im Gegentheil der Meinung bin, daß viele Wege zu demselben Ziele führen, daß man die Hauptgedanken auf die verschiedenartigste Weise einleiten und begründen kann.

Der Verf. geht nun zu der Betrachtung der einzelnen Künste über, und zeigt, was aus denselben in ihrer Sonderung geworden ist. Jede Kunst steigerte ihre Entfaltung bis zur Spitze, und hat jetzt in dieser egoistischen Entwicklung ihre Endschaft erreicht. Hier enthält die Schrift eine Fülle treffender Bemerkungen, auf die ich jedoch gegenwärtig weiter einzugehen nicht nöthig habe. Auch das über Musik Gesagte, wie Alles, was über die einzelnen Künste beigebracht wird, ist von größter Bedeutung, so sehr es auch gewohnten Vorstellungen widerstreitet. Nur im Vorübergehen sei der Gedanke erwähnt, daß mit der neunten Symphonie, was das Wesentliche betrifft, die letzte Symphonie geschrieben sei. Man nimmt gerade an diesem Satze großen Anstoß, zeigt aber damit nur, daß man dem Gedankengange des Verf.'s nicht gefolgt ist. Nicht nur aus dem Ganzen seiner Anschauung ergiebt sich dies Resultat mit Nothwendigkeit, man wird auch von anderen Standpunkten aus zu demselben Ergebniß gelangen, wenn man vorurtheilsfrei die bisherige Entwicklung in's Auge faßt. Eine wesentliche Folge der Richtung des Verf.'s ist auch seine Polemik gegen die zunftmäßige Haltung der Musiker, welche diese Haltung zu bewahren sich bemühen, obschon dieselbe die Folge gehabt hat, daß jetzt jedwedes frische Leben auf dem Gebiete der Tonkunst mehr und mehr zu ersterben beginnt, und die Musiker so sehr oft in leerem Formalismus untergegangen sind, daß das Urtheil, befangen, nur das Formelle trifft, die höheren Bedingungen aber gänzlich unberücksichtigt läßt. Aus diesem Umstand erklären sich Erscheinungen wie die, daß noch immer Oratorien mit aus der Bibel entnommenen Stoffen componirt werden, obschon die Zeit längst über diesen Standpunkt hinaus ist, daß man Symphonien componirt, unbekümmert ob darin eine neue Grundanschauung sich ausspricht, oder blos eine Wiederholung des Alten, schon Dagewesenen geboten wird, mit einem Worte: daß man am Alten hartnäckig festhält, während es ersprießlicher wäre, dem Kommenden den Boden zu bereiten. — Der Grundgedanke der ganzen Betrachtung ist der, daß es eine falsch verstandene Freiheit war, wenn die einzelnen Künste in ihrer Vereinzelung frei sein wollten. Das bisherige Princip war das des Egoismus. Jetzt hat die getrennte Entwicklung ihre Endschaft erreicht; wir sind zu dem Punkt gekommen, wo das Geschiedene sich wieder zum Ganzen vereinigen muß, wo das Vereinzelte sich hingeben soll an das große Ganze, und darin seine Erlösung finden. Das Bedeutende und Neue ist, daß W. ausspricht, wie alle Künste wieder ein Gemeinsames bilden müssen, und dies bestimmter nachweist; wie nach der Zeit der Sonderung auf höherer Stufe das, was die Griechen besaßen, auf's Neue erstrebt werden muß. Natürlich hat dieser Satz am meisten Anfechtung erfahren, und man hat sich am wenigsten zur Zeit noch mit ihm befreunden können. Vielleicht gelingt es, wenn ich daran erinnere, daß überall, wo die einzelnen Künste bisher vereinigt auftraten, doch nur ein egoistisches Geltendmachen derselben stattgefunden hat, jede auf Kosten der anderen hervorzutreten, die andere zu unterdrücken suchte, dies bis in das Einzelnste herab, und das Resultat daher fratzenhafte Gebilde waren, wie unsere Oper z. B. ein solches ist. Der nächste Schritt, selbst noch auf der bisherigen Kunststufe, will man überhaupt der Kunst nur einigermaßen Würdiges erreichen, besteht in dem Aufgeben dieses selbstischen Geltendmachens. Hat man sich aber erst an eine solche Ansicht gewöhnt, so wird man von selbst nach W.'s Vorgang zu dem Verständniß dessen gelangen, was er, in allerdings noch ganz anderer und höherer Weise, von dem Zusammenwirken der Künste in dem Kunstwerk der Zukunft aus-

sagt, und bestätigt finden, wenn bemerkt wird, daß das Kunstwerk der Zukunft dann vorhanden ist, wenn jede gesonderte Art aufhört.

Ich weiß nicht, ob es W.'s Ansicht ist, daß die bisherige Entwicklung eine durchaus verfehlte war, dieses egoistische Gebahren sowohl in den Künsten, wie in Staat und Leben. Ist dies der Fall, so stimme ich nicht überein, im Gegentheil bin ich der Ansicht, daß die bisherige Gestaltung, in den Künsten sowohl wie in Staat und Leben eine durchaus nothwendige und begründete gewesen ist. Was speciell die Künste betrifft, so mußten sich dieselben aus ihrem früheren Zusammenhange loslösen, um zu einer selbstständigen Entwickelung zu gelangen. Dieser Trennung verdanken wir die unendliche Vertiefung des Inhalts. Wohl aber bin ich einverstanden, wenn die Meinung die ist, daß das bisherige ein Durchgangspunkt war, hinführend zu dem größeren Ziele, welches wir in der Zukunft erblicken, ein Durchgangspunkt, der mit Nothwendigkeit jetzt dahin geleitet hat, daß das Neue aus ihm resultirt. Es würde darum auch gänzlich irrig sein, über den bisherigen Gang zu klagen; nur dann wenn man auf dieser Stufe stehen bleiben, wenn man den gegenwärtigen Verfall noch immer groß und herrlich preisen will, ist es nothwendig mit scharfer Polemik dagegen aufzutreten, um dem Neuen Bahn zu brechen; in diesem Sinne ist W.'s strenger Tadel gerechtfertigt, in diesem Sinne ist das Meiste zu unterschreiben, was er sagt. —

Noch bedarf in diesem Zusammenhange ein Satz der Erledigung, der uns zugleich zu dem dritten Abschnitt leitet. Man nimmt an diesem Ineinanderaufgehen der einzelnen Künste Anstoß, indem man glaubt, daß nur ein Künstler Alles können und machen solle, man erinnert daran, daß gerade die Sonderung das Zeichen des höheren Fortschrittes sei, indem nur der Wilde ein Allmensch sei, „der sich den Speer selber schnitzt, womit er den Bären todt macht, und die Saiten aus den Därmen dreht, dazu er singen will". Das aber hat kein Vernünftiger behauptet, im Gegentheil es ist nur von künstlerischen Genossenschaften die Rede, worin Jeder nach seinem Beruf, seiner Kraft und Befähigung das Ganze fördert. Wie W., was den Kunstgenuß betrifft, die Zurückziehung in ein Privatgebiet desselben tadelt, diese Flucht vor dem Wirklichen, dieses Ausbauen eines Privathimmelchens, worin der Einzelne schwebt, unbekümmert um die Gesammtheit, so was die Production betrifft, das vereinzelte Schaffen, das egoistische Sich-Geltendmachen. Je nachdem Einer die Mitwirkung der Anderen gebraucht, fordert er dieselben auf, und es ist nur davon die Rede, daß Einer dem Anderen abwechselnd willig dient. W. selbst hat in Dresden das schönste Beispiel eines solchen Wirkens gegeben; die Begeisterung, mit der er Alle zu einer Gesammthätigkeit zu vereinigen wußte, spricht für die Möglichkeit eines solchen Thuns. — Ob neben der Vereinigung aller Künste die einzelnen noch ein gesondertes Bestehen behaupten können und dürfen, diese Frage ist jedenfalls im Sinne W.'s entschieden zu verneinen; er anerkennt nur das eine, große Kunstwerk. Man wird sich mit diesem anfangs paradox erscheinenden Satze vertrauter machen, wenn man die Bedingungen erwägt, unter denen überhaupt von dieser neuen Kunst nur erst die Rede sein kann. Bleiben hier noch eine Menge Fragen für die Beantwortung übrig, so darf dies nicht befremden. W. lehnt es ab, sogleich auf dieselben zu antworten, so wie er sich mit vollem Recht überhaupt gegen das Construiren der Zukunft ausspricht, sobald dasselbe sich nicht auf das Allgemeinste beschränkt, sondern zu specielleren Feststellungen fortschreiten will. Entschieden verwerflich aber würde es sein, darum, weil hier noch nicht Alles klar ist, wie es Mancher thut, die große Anschauung selbst verwerfen zu wollen. Es genüge vor der Hand, daß überhaupt der Weg bezeichnet ist, das Weitere wird die Zeit bringen.

In dem dritten Hauptabschnitt, welcher die Grundzüge des Kunstwerks der Zukunft darstellt, begegnet uns zunächst die Nachweisung, wie unsere gesammte Kunst unfähig ist auf das öffentliche Leben im Sinne ihres edelsten Strebens einzuwirken. Die Kunst ist das Sondereigenthum einer Künstlerclasse geworden, und dadurch in eine durchaus schiefe Stellung gerathen. Wird dieser vollkommen begründete Gedanke durch einen Hinblick auf Rußland erläutert, indem gesagt wird, daß sich diese in der Luft schwebende Kunst zu der Gesammtheit verhalte, wie die von außen eingedrungene Cultur zu dem Nationalcharakter der Russen, so trifft dieser Vergleich nur halb, indem unsere Kunst auch in ihrer gegenwärtigen Isolirung ursprünglich doch aus dem Volke hervorgegangen ist, während dort ein ursprünglich Fremdes einem Anderen gegenübersteht, und nur äußerlich aufgedrückt erscheint. Wir haben hier einen jener Sätze, an die sich die Gegner halten, einen jener Sätze, die in ihrer zweifelhaften Beschaffenheit die Gegner leicht verleiden, das Kind mit dem Bade auszuschütten. Zum Schluß entwirft der Verf., wie erwähnt, ein Bild von dem Kunstwerk der Zukunft. Steht nun auch dasselbe für unsere Blicke noch in weiter Entfernung, so wird doch jeder Unbefangene bei genauer Betrachtung zugestehen müssen, daß wir hier ein Kunstwerk vor uns haben, so groß gedacht, wie bisher noch keines existirte. — Der Künstler der Zukunft ist nicht mehr der

Einzelne, sondern die künstlerische Genossenschaft, im letzten und höchsten Sinne aber ist es das gesammte Volk. Dies sind die Hauptsätze, welche hier entwickelt werden. In der Natur der Sache liegt es, daß, so wie überhaupt in der ganzen Schrift, auch hier nicht blos rein Künstlerisches zur Sprache kommt, sondern der Verf. genöthigt ist, seine Weltanschauung überhaupt zu entwickeln. Auch dies Verfahren hat meine volle Theilnahme. Die bisherige isolirte Betrachtung nicht allein der Künste überhaupt, sondern wieder jeder Kunst im Besonderen, hat den großen Nachtheil gehabt, daß die verbindenden Fäden durchschnitten und der Kunst der natürliche Boden entzogen wurde, daß jedes Gebiet ein für sich bestehender Kreis war, und in der Luft schwebte. — Was diese Weltanschauung selbst betrifft, so ist der Grundgedanke der, daß die Welt in ihren bisherigen Zuständen auf Egoismus gebaut war, die Zukunft dagegen uns ein Leben im Ganzen bringen müsse. Die Fragen, welche hier zur Sprache kommen, sind die größten, die die Gegenwart beschäftigen, und hier nicht der Ort, auf dieselben näher einzugehen. Nur so viel sei bemerkt, daß alle vorwärts strebenden Geister einer verwandten Anschauung huldigen. Es wiederholt sich hier das schon oben in Bezug auf die bisherige Entwicklung der Künste Gesagte. Geht der Verf. so weit, daß er unsere Zustände, wie sie geschichtlich geworden, als durchaus verfehlt betrachtet, als einen Abweg, der so bald wie möglich verlassen werden muß, so stimme ich nicht überein. Ist dagegen die Meinung die, daß wir auf dem Punkte stehen, wo eine neue Weltanschauung aus der bisherigen Entwicklung resultirend hervorgehen muß, so habe ich nichts dagegen einzuwenden. Statt aller weiteren Erörterung, die nicht hierher gehört, erzähle ich eine Anecdote. An diese kann ich die Andeutung dessen, worauf es ankommt, knüpfen. Ein christlich gesinnter, gläubiger Mann hatte es sich zur Aufgabe gemacht, für die Armen zu wirken, und sammelte Almosen. So kommt er zu einem Begüterten, dessen Hülfe er schon oft in Anspruch genommen hatte. Er wird dies Mal abgewiesen, entfernt sich aber demohngeachtet nicht, sondern fährt fort zu bitten. Jener weist ihn entschiedener und heftiger ab, und als auch dies nichts hilft, giebt er ihm, zornig und sich vergessend, eine Ohrfeige. Der Bittende entfernt sich aber demohngeachtet nicht, und bemerkt nur demüthig, dies — die Ohrfeige — sei für ihn, für die Armen habe er auf diese Weise noch nichts, und der Hausherr, gänzlich umgewandelt in seiner Stimmung giebt nun reichlich. Wir belächeln eine Handlungsweise, wie die des Almosensammlers, von dem Standpunkt des gewöhnlichen Lebens, wir wissen, daß hinter solcher Außenseite meist die tiefste Heuchelei sich birgt und Alles nur gemacht ist, wir können aber auch keinen Anstand nehmen, wo sie innerlich wahr und ächt auftritt, sie zu bewundern, erhaben, im Sinne des ältesten Christenthums ächt christlich zu nennen. Mit solcher Erhabenheit aber war unmittelbar in der Welt nicht fortzukommen, war eine Welt nicht zu gestalten. Auch das Christenthum bei seinem Auftreten erschien in dieser Gestalt, mußte aber, um das Irdische seinen Principien gemäß um zu gestalten, sich diesem einbilden. So sehen wir in den späteren Jahrhunderten, wie dasselbe sich an die Welt hingiebt, in diesem nothwendigen Proceß aber mehr und mehr von seinem wahren Wesen einbüßt, und sich unendlich weit von seinem Ausgangspunkt entfernt, so daß in Wahrheit eine Verkehrung seiner weltüberwindenden Liebe zum tiefsten Egoismus hin stattgefunden hat. Fest gehalten in dieser Gestalt, so demnach, wie es sich im Leben jetzt darstellt, wo jede Schlechtigkeit ganz naiv sich kund giebt, und als das Natürliche und Ursprüngliche betrachtet wird, wo Heuchelei, Lüge, innere Unwahrheit, Selbstsucht, die Tiefste innerer Verderbniß als etwas ganz Gewöhnliches, sich für den Gebildeten von selbst Verstehendes betrachtet wird, müßten wir an der Menschheit verzweifeln. Die Wahrheit aber ist, daß aus dieser Versunkenheit mit mächtigem Drange in der Gegenwart eine neue Richtung sich herausarbeitet, eine Richtung, für die das Bisherige ein großer Durchgangspunkt war, nothwendig um die reale Welt zu gestalten, um den Forderungen des Diesseits gerecht zu werden, eine Richtung in der jene ursprüngliche christliche Liebe die bisherige egoistische Verselbstständigung, so weit sie begründet, zu ihrem Recht kommen läßt, zugleich jedoch auch aufhebt, und in ihre Unendlichkeit aufnimmt. Jetzt standen sich der Egoismus der Welt, und jene ursprünglich christliche Gesinnung, wie sie sich in dem Almosensammler darstellt, als Gegensätze, sich wechselseitig ausschließend, gegenüber. Das egoistische Moment, relativ berechtigt, war zu einer Verhärtung in sich gekommen, daß es in seiner unüberwindlichen Starrheit von der Welt allein Besitz genommen hatte, jenes Andere, das Berechtigte dieser Seite negierend, erschien in der Luft schwebend, krankhaft, gänzlich unpraktisch. Die Zukunft wird die Liebe wieder zur Herrschaft bringen, und dadurch die Welt auf's Neue erlösen. Daß in allen bevorzugten Geistern jetzt dieser Glaube sich geltend macht, — er ist auch der W.'s, der innerste Mittelpunkt seiner Gesinnung, so wie ich ihn verstanden zu haben glaube, — ist die Größe unserer Zeit, ist das was das Künftige über alles Vorangegangene weit emporhebt. Eine solche Richtung ist die Grundbedingung für das Kunstwerk der Zukunft.

Man entschuldige die scheinbare Abschweifung; sie ist in der That keine solche, im Gegentheil enthält das hier Gesagte den Schlüssel für das Ganze.

Ich erwarte nun das Erscheinen der neu angekündigten Schriften W.'s, um in diesen Bemerkungen fortzufahren.

Aus London.

Musikalische Saison während der Ausstellung.

Wer die hiesige musikalische Saison während der Ausstellung nicht durchlebt hat, kann sich auch nicht die entfernteste Idee von den übertriebenen Erwartungen und Bestrebungen machen, denen sich die gesammte hiesige Musik-Künstlerschaft hingab. Der unselige Kunstschwindel unserer Zeit, der nur auszubeuten und aufzuhäufen trachtet und hiezu kein Mittel scheut, trat hier in der abscheulichsten Weise heraus und um die erbärmliche Kunstrichtung der Gegenwart auf dem Gipfelpunkte ihrer Verderblichkeit und Verdorbenheit zu erkennen, mußte man Theater- und Concertdirectoren sehen, wie sie nur von Preiserhöhung für das Publikum träumten, während sie die armen Mitglieder ihrer Gesellschaften und Orchester mit der schaamlosesten Knauserei behandelten und drückten. Unglücklicher oder glücklicher Weise wurden die schwindelnden Erwartungen und kalifornischen Träume dieser Herren zum großen Theile zu Wasser und Dunst, das Eldorado ihrer Wünsche schwand ihnen bei Zeiten wie eine fata morgana und es blieb ihnen Nichts als die unvermeidliche schlechte Laune und der liebe Neid auf den reichen Gewinn anderer Unternehmer, die glücklicher und solider speculirt. Unter diese letzteren gehörte namentlich Jullien. Er sah klarer als alle in die Zukunft, daher unternahm er selbst Nichts, sondern ließ sich in den Surry-Thiergarten als Director einer Musikbande engagiren, die es darauf angelegt zu haben schien, das Geheul und Geschrei der umgebenden Thierwelt aufs Täuschendste nachzuahmen. — Der Herr vergebe ihnen! — Sicher ists: Sie wußten nicht was sie thaten. Die Musiker, besonders die Gesang-Virtuosen, wie sich letztere ganz bescheiden nannten, glichen eingewanderten Heuschreckenschaaren. Mit den überschwänglichsten Erwartungen und Ansprüchen waren sie eingezogen und der Geringste von ihnen beanspruchte anfangs wenigstens die Hälfte von dem was einst „die gefeierte schwedische Nachtigall" empfangen; es währte jedoch gar nicht lange, so sah man diese Unglücklichen umherlaufen und alle erdenkliche Mittel aufbieten, um nur irgendwo auch ohne Honorar zum Auftreten zu kommen und gehört zu werden. Doch kein Mittel wollte bereits mehr verfangen, alle Kammersängertitel, alle Anecdoten und ausgeschnittenen Zeitungsartikel halfen nichts und die Summe der unzähligen Empfehlungsbriefe brachte höchstens einmal eine Einladung zu einem Ceremoniedinée, welches zugleich mit einer Kunstleistung am selbigen Abende bezahlt werden mußte. Im höchsten Grade aufgebracht schimpfen nachher solche verkannte Künstler auf das perfide Albion und sprechen beim Scheiden wohl voll Pathos ihren Sängerfluch aus; daheim jedoch erzählen sie den erstaunten Landsleuten wohlweislich alle Wunder von ihrem künstlerischen Succeß in London, von den Guineen, welche sie schaufelweise einnahmen und dergleichen; die Folge davon ist, daß andere arme Teufel wiederum verleitet werden, und man regelmäßig jede Saison auf unzähligen Gesichtern die verzweifelnden getäuschten Erwartungen oder auch wohl bitteren unseligen Haß und Neid erblicken muß.

Doch vermeiden wir weitere Abschweifungen und kehren zu unserem Berichte zurück. — Am 22sten März wurde Majesty's-Theater eröffnet und zwar mit der Lucia. Mlle. Duprez gefiel sehr in der Titelrolle. Sie ist jung, hat eine, wenn auch nicht starke, doch sehr angenehme Stimme, ausdrucksvolles Spiel und gute Methode; minder gute waren Tenor und Baß, die HH. Calzolari und Lorenzo. Der Erstere, ein schwächlicher kränklicher Mensch, sang und spielte matt und langweilig, während der Letztere, ein italienischer Graf und politischer Flüchtling, den Enrico nicht besser und nicht schlechter sang als irgend einer der unzähligen kunstpfuschenden Dilettanten in dem lieben deutschen Vaterlande. — Aubers Gustav brachte die schöne Signora Fiorentini (als Gräfin Ankerström). Ihre Stimme ist noch immer sehr schön, ihre Gesangsweise leider aber wenig verbessert. Mlle. Duprez als Page war allerliebst, legte jedoch eine Arie ein, welche ihr sehr übel genommen wurde. Mons. Poultier hatte eine untergeordnete Partie übernommen, ohne daß es schien, als habe er sich gerade zu sehr herabgelassen, während Fr. Lablache (der Sohn) als Detlorn sehr brav und vorzüglich war. Im letzten Acte wurde die Tanzmusik Aubers weggelassen und eine andere von Pugni eingelegt und in der That, es war ein abscheulicher Tausch — dieser! Im April wurde die Stumme zur Aufführung gebracht und wir sahen hier die Titelrolle von Mlle. Monti viel edler und künstlerischer aufgefaßt darstellen, als man je gewohnt war von den Balletttänzerinnen zu sehen. Massol als Pietro war sehr brav und hat überhaupt als Sänger bedeutende Fortschritte gemacht, während Pardini als Masaniello viel zu wünschen übrig ließ. In der Son-

nambula zeichnete sich namentlich wieder Mlle. Duprez durch Spiel und Gesang aus, auch Coletti als Rudolph und selbst Calzolari als Elvino gewannen Beifall. Die HH. Poultier und Pardini verschwanden bald ganz vom Repertoire, Poultier weil er keinen günstigen Eindruck zu erzielen vermochte, letzterer wegen überhandnehmender Kränklichkeit, sie wurden aber vollkommen ersetzt durch Hrn. Lablache, der zuerst als Dulcamara (Liebestrank) mit großem Erfolg wieder auftrat. Gegen Ende April übernahm Lablache in der Lucrezia Borgia den Alfonso. Eine Mlle. Alaimo als Lucrezia war nicht gerade schlecht, jedoch noch unreif für den Ruhm des Majesty's-Theater. Gardoni als Gennaro hat an Stimme nicht gewonnen und ist im Spiel nicht passionirter geworden, als er es früher schon war. Eine allegorische Aufführung mit Gesang und Tanz, auf die Ausstellung Bezug habend, machte ein glänzendes Fiasco. Der Mai führte uns die gräfliche Prima Donna als Maria in der Regimentstochter zurück. In der That sie war immer eine erfreuliche Erscheinung, wenn auch die Behauptung des Adolph Adam'schen Artikels, „sie sei die Tochter der großen weiland berühmten Sonntag" übertrieben ist. Gewiß ist, daß nur wenige Frauen zwanzig Sommer mit so viel Glück passiren, und quasi im Alter stehen bleiben. Nach hinlänglich vorhergegangenen Ankündigungen und Lobpreisungen kam endlich Alary's komische Oper „Le tre Nozze" auf die Bretter. Eine Masse lustiger Polkas und Quadrillenmusik — das ist Alles, was man davon sagen kann. Ende April wurde noch Don Giovani mit Sonntag, Fiorentini, Giuliani, Coletti, Lablache, Calzolari aufgeführt. Wir hörten wohl hier den schlechtesten Gouverneur, der je die Bretter betrat; außerdem war Coletti kein Don Juan, Calzolari kein Mario und Mad. Guiliani bei weitem nicht mehr, was sie einst war, weniger gewissenhaft im Singen und nachläßig in Spiel und Haltung.

Ferd. Präger.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Dresden.

Gar mancherlei habe ich diesmal zu berichten, trotzdem seit meinem letzten Schreiben nur ein Zeitraum von sechs Wochen vergangen ist.

Die Oper brachte seit Anfang October: der Prophet, Czaar und Zimmermann, die Hugenotten, Don Juan 2mal, die weiße Dame, die Vestalin, Jacob und seine Söhne 2mal, der Freischütz, des Teufels Antheil, die Regimentstochter. Neu war „des Teufels Antheil" aus der Fabrik Scribe-Auber, aller Welt schon bekannt, nur für Dresden eine Novität. Gegen die Oper selbst ist gerade nicht viel einzuwenden, — für sie läßt sich freilich auch nicht viel sagen: sie ist noch nicht die schlechteste des fruchtbaren Componisten, dessen Vorzüge und Fehler hier keiner wiederholten Auseinandersetzung bedürfen. Aber gegen die Darstellung der Oper wäre sehr viel einzuwenden: Frl. Schmidt (Carlo Broschi) singt gar nicht mehr, sie trällert nur noch, und hat doch so schöne Stimmmittel von der Natur empfangen; Hr. Reichardt (Rafael) jedoch besitzt eine Stimme, die durch einen unausstehlichen Nasenton nicht selten einen geradezu widerwärtigen Eindruck macht, — Darsteller ist er eben auch nicht in übertriebenem Grade, und da dies auch von den übrigen Mitspielern (Hr. Becker: König, Frl. Büry: Casilda) gesagt werden muß, so vermochte die ganze Oper eine sonderliche Theilnahme sich nicht zu erwerben. Dazu kommt, daß die französische Spieloper hier nie sehr geblüht hat — freilich wohl zunächst aus Mangel an Soubretten und Spieltenören —, unser Publikum daher auch nicht den rechten Sinn für dieses Genre besitzt. — Verlassen hat uns Frl. La Grua: ihre wirkliche Abschiedsvorstellung fällt in den September und meinen vorigen Bericht, — ihre im October beabsichtigte Abschiedsvorstellung wurde zu Wasser durch — wie man sagt — Intriguen einiger Collegen. Leute, die von nichts Gescheidterem zu reden wissen, als vom Theater und bei einer wahren Wuth zu reden, mit dem lächerlichsten Ernste und leidenschaftlichsten Eifer alle Angelegenheiten ihrer Gesprächsgegenstände — der Sänger und Schauspieler — auf die unverhältnißmäßigste Weise behandeln und würdigen, beschäftigen sich viel mit diesem Vorfalle, der — man mag ihn betrachten von welcher Seite man will — den ganzen modernen Theaterkram als ungeheuer kindisch erscheinen läßt. Da ist eine Sängerin, fast noch ein Kind, die zwar für eine Anfängerin recht Erfreuliches leistet, neben einer vollendeten Künstlerin aber doch kaum in Betracht kommen kann, — und eine andere Sängerin, die leider zwar kein Kind mehr ist, aber desto mehr als ein Kind sich beträgt: — und wegen der Kindereien dieser Kinder machen die Leute einen Spektakel, daß man glauben sollte, es handle sich um die endliche Lösung des großen socialen Problems. Der Kunstenthusiasmus ist gewiß etwas Schönes, — er ist der edelste, wenn es dem Edelsten gilt: wer aber heut zu Tage noch für das Theater und seine Anhängsel Enthusiast sein kann, der ist selber ein Kind. Uebrigens haben wir unter unserem weiblichen Opernpersonale noch einige Kinder aufzuweisen, die uns denn auch mit Leistungen beglücken, die wahrlich kindisch genug sind. Um so wohlthuender ist es, endlich wieder einmal einer Künstlerin zu

begegnen, wie Frl. Grosser aus Prag, die während der ehelichen Behinderung der Frau Krebs-Michalesi auf 6 Monate engagirt und bisher als Valentine, Donna Anna, Vestalin und Agathe aufgetreten ist. Allerdings ist diese Dame über das kindliche Alter hinaus und sticht keineswegs durch glänzende Eigenschaften hervor, aber ihre sehr soliden Leistungen erquicken, wenn sie auch nicht hinreißen. — Ich bin von Frl. La Grua auf Frl. Grosser gekommen: ich darf in angenehmener Steigerung jetzt von Frl. Grosser auf die ehemalige Frau Schröder-Devrient kommen, die hier zwar nicht als Darstellerin wieder aufgetreten ist, aber doch in Begleitung ihres gegenwärtigen Gatten, des Hrn. v. Bock aus Kurland Dresden im October besuchte, um sofort nach ihrer Ankunft von der Polizei ausgewiesen und von der Presse der sächsischen Kreuzzeitungspartei mit den schmählichsten Insinuationen beehrt zu werden. So ist denn der genialen Frau nichts Anderes übrig geblieben, als an die Ufer der Spree zu flüchten und dort sich in den Schutz freisinniger Constabler zu begeben. Ihre Anwesenheit in Dresden war so kurz, daß nur unser Theaterchor Zeit hatte, ihr durch Darbringung eines Ständchens den Beweis zu liefern, daß ihr Andenken noch lebe in den Herzen der hiesigen Kunstgenossenschaft. Da man in diesem harmlosen Beginnen eine rügenswerthe politische Demonstration erblicken zu müssen glaubte, so steht leider zu befürchten, daß man die hundert Thaler confisciren werde, die Frau v. Bock als Bezahlung für zwei unbenutzte Billets zu dem diesjährigen Concerte des hiesigen Theaterchores eingesendet hat.

(Schluß folgt.)

Leipziger Musikleben.

Erstes Concert des Musikvereins Euterpe.

Der 18te November brachte uns das erste Euterpeconcert. Das Programm war folgendes: Ouvertüre: „die Hebriden" von Mendelssohn; Arie aus der Zauberflöte „Ach, ich fühl', es ist entschwunden", gesungen von Frl. Tonner; Concert in Form einer Gesangsscene von Spohr, vorgetragen von Hrn. H. Riccius, Mitglied der Kapelle in Dresden; Arie von Beriot, gesungen von Frl. Tonner; Scherzo und Capriccioso von Ferd. David, vorgetragen von Hrn. H. Riccius; Symphonie in D-Dur von Beethoven. Vor Allem kann man dem Verein Euterpe seine Anerkennung nicht versagen und seinen Fleiß wie seine Ausdauer nur rühmen, mit denen er von jeher gegen die vielen Hemmnisse angekämpft hat, die sich seinen Leistungen entgegenstellten, wodurch es ihm denn nun auch gelungen ist, unabhängig von allen Opernaufführungen, die früher dem Verein das Orchester zerstückelten, seine Concertabende durchzuführen. Da das jetzige Orchester der Euterpe aus so vielen einzeln zusammengestellten Kräften besteht, ist es doppelt verdienstlich, daß solche Stücke wie die Mendelssohn'sche Ouvertüre und die Beethoven'sche D-Dur Symphonie so executirt wurden, wie wir beide diesen Abend hörten und wie im vergangenen Winter der Vortrag der schweren Dorn'schen Symphonie nach einmaliger Probe es schon bewies, daß Lust und Liebe zur Sache unter tüchtiger Leitung, überraschend viel leisten können.

Der Dirigent der Euterpeconcerte, Hr. Riccius, unterzieht sich der Leitung derselben mit vielem Eifer, nur möge er sich die genaue Durchsicht der einzelnen Stimmen angelegen sein lassen, namentlich bei noch nicht vorgekommenen Sachen, wie dies bei der Beriot'schen Arie der Fall war, wo einige sehr unangenehme Töne das Ohr verletzten, die offenbar Fehler in den Stimmen sein mußten, da sie sehr sicher angegeben wurden. Frl. Tonner, hat eine mehr liebliche wie große Stimme, die von gutem Klang und bedeutendem Umfang, zu schönen Hoffnungen berechtigt; möge die geschätzte Sängerin nur in der Wahl ihrer Vorträge nicht weiter gehn als ihre Kräfte es ihr erlauben. Die Beriot'sche Arie ward von diesem für die große Malibran geschrieben, und wahrhaftig, es gehört etwas mehr dazu in Vortrag und Technik, als eine gewöhnliche Arie zu singen. Frl. Tonner war ihr nicht ganz gewachsen und durch die deshalb zu große Anstrengung der Stimme, wurde der ganze Gesang eine Schwebung zu hoch, was bei kleinern leichteren Sachen, gewiß nicht der Fall gewesen wäre. Möge Frl. Tonner uns diese kleine Rüge nicht verübeln, und recht bald die Gelegenheit geben in für sie passendern Gesangsvorträgen uns ihrer lieblichen Stimme zu erfreuen. Hr. Riccius jun. uns schon von vergangenem Winter als tüchtiger Violinspieler bekannt, wie sie nur aus Davids Schule hervorgehen können, errang sich in beiden Stücken vielen wohlverdienten Applaus. Der junge Künstler möge sich nur ja vor Allem hüten, was einen Anstrich von Manier haben könnte und das, hat man es einmal seinem Spiel einverleibt, sich schwer wieder vergißt; wir meinen damit das eigne Anlaufnehmen bei dem Hinaufschlagen eines höhern Tons; es kömmt dabei der Ton nie gleich rein und sicher zum Gehör und erscheint wie ein Suchen und Haschen nach ihm, das einem festen Spieler wie Hrn. Riccius gewiß fremd ist.

Im Ganzen war der Abend ein sehr genußreicher und sehen wir dem Weiteren mit Vergnügen entgegen.

4

Kleine Zeitung.

Celle. Das Oratorium „Moses", vom Prof. W. Kilzer gedichtet und von Dr. Aloys Schmitt in Musik gesetzt, wurde am 21sten October vom hiesigen Singvereine in der Stadtkirche zu milden Zwecken unter gütiger Mitwirkung der vorzüglichsten Hannoverschen Kapellmusiker und unter Leitung des Musikdir. Aloys Schmitt jun., des talentvollen Sohnes des Componisten, vor einem sehr zahlreich versammelten Publikum aufgeführt. Die Chöre wurden vom Singvereine kräftig und rein vorgetragen, sie waren von dem Director desselben H. W. Stolze eingeübt worden; die Solopartien, ebenfalls von Dilettanten gut besetzt, verschönte besonders der Baß (Moses), vom Lehrer Zimmermann aus Harburg vorgetragen. Obgleich die Composition nicht überall befriedigen wollte, so galt die allgemein beifällige Aufnahme mehr der sehr gelungenen Aufführung, die selbst nach dem Urtheile des anwesenden Hofkapellmeisters Dr. Marschner, wie des Componisten, der mit seiner Familie eigens dazu von Frankfurt a. M. hierher gekommen war, kaum noch etwas zu wünschen übrig ließ. — Vorher, am 3ten September, ließ sich der junge Tonkünstler Friedrich Schwenke, Sohn des Organisten J. F. Schwenke in Hamburg, vor besonders eingeladenen Musikfreunden auf der Orgel der hiesigen Stadtkirche hören, und spielte meist Compositionen seines berühmten Vaters, dann aber auch die große G-Moll Fuge von Seb. Bach mit großer Präcision und Anmuth. — Den 1sten November gab der schon erwähnte Aloys Schmitt jun. im Concertsaale ein besonderes Concert, welches von den zahlreich anwesenden Zuhörern mit großem Beifall aufgenommen ward. Derselbe trug zwei Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell vor, eins von seiner Composition G-Moll, das andere von Beethoven G-Dur, Op. 1. Nr. 2, wobei er von dem Concertmstr. Hellmesberger und dem Kammermusikus Prell aus Hannover trefflich unterstützt wurde. Letztere ließen sich wieder einzeln mit Bravourstücken hören, und erhielten ebenfalls den rauschendsten Beifall. Der Concertgeber spielte noch zwei Concertetüden auf dem Pianoforte zum Beschluß, und zeigte sich im Ganzen als geschmackvoller Componist, wie als ausgezeichneter Virtuos seines Instrumentes.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements &c. Frl. J. Wagner hat in Berlin vorbehaltlich der königlichen Bestätigung einen Contract auf zehn Jahre unterzeichnet, worin ihr fünf Monate, von denen drei in die Wintersaison fallen müssen, als Urlaub bewilligt sind.

Das Streichquartett der Gebrüder Müller machte vor Kurzem in Hamburg viel Glück.

Man schreibt uns aus Darmstadt: Am 1sten Nov. gab Concertmeister A. Müller, unser ausgezeichneter Contrabassist, unter Mitwirkung von Frau v. Strantz und Ernst Pauer, so wie mehrerer einheimischer Künstler hier ein sehr besuchtes Concert mit großem Beifall. Er hatte seit vier Jahren öffentlich hier sich nicht hören lassen. Am 12ten desselben Monats hatten wir ein Concert der Gebr. Thomas, Großherzogliche Hofmusiker, unter Mitwirkung des Harfenisten Oberthür, und mehrerer einheimischer Künstler, u. A. auch des Frl. Fritsche aus Leipzig, welche hier viel Beifall findet. Am 16ten ist endlich die in Ihrem Blatte oft genannte Oper „Aurelia" von Kreutzer zur Aufführung gekommen.

Vermischtes.

In Paris sehen sich die Virtuosen sehr beeinträchtigt, indem sie durch die neuerdings besonders drückend gewordenen officiellen Abgaben an der Veranstaltung von Concerten gehindert sind. Ernst und Leopold v. Mayer verweilen jetzt daselbst.

Leipzig. Am 20sten Nov. veranstaltete Hr. Adolph Böttger eine Vorlesung seines erzählenden Gedichtes: „Pausanias" im Saale des Gewandhauses. Den Vortrag hatte der Schauspieler Hr. Rudolph übernommen. Das Werk erscheint binnen Kurzem im Druck. Wir machen darauf aufmerksam, da es vielleicht auch für das musikalische Publikum nicht ohne Interesse ist. Was Musik der Sprache betrifft, giebt es gewiß nicht viele Werke in deutscher Sprache, die sich damit messen können. Leider war der Besuch nicht sehr zahlreich. Es scheint bei uns Mode zu werden, nur die stehenden Concerte zu besuchen und um alles Uebrige sich nicht zu bekümmern.

Für praktische Musiker.

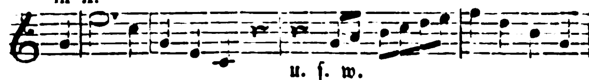
Noch ein Wort über Ventilinstrumente.

Es sind zwar über diesen Gegenstand in dies. Bl. mehrfache Erörterungen niedergelegt worden, doch glaubt der Unterzeichnete, daß er im Interesse der gewiß für die künstlerische Praxis nicht unwichtigen Frage handle, wenn er noch einmal den streitigen Punkt berührt. Er würde es auch unterlassen haben noch einmal die Aufmerksamkeit der Leser dies. Bl. dafür in Anspruch zu nehmen, wenn er nicht durch Hrn. F. Rühlmann dar-

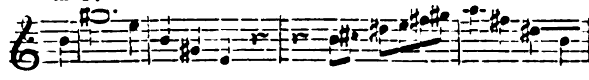
auf hingeführt worden wäre. Hr. J. Rühlmann hat sich (in Nr. 23, 25, 26, Bd. 34 und in Nr. 1 und 5, Bd. 35 dies. Zeitschr.) der gewiß dankenswerthen Mühe unterzogen, sämmtliche Ventilinstrumente ins Bereich seiner Erörterung zu ziehen. Mit vieler Sachkenntniß und Umsicht hat er den bisher noch dunkeln Punkt erörtert und durch eine principielle Sichtung und Anordnung darüber Licht verbreitet. In gleicher Weise hatte in Bd. 34, Nr. 12 und 13 Hr. H. Gottwald über Natur- und Ventilhorn schätzenswerthe Bemerkungen nach theoretischer und praktischer Seite hin mitgetheilt. Daß nach diesen trefflichen Untersuchungen der Unterzeichnete noch einmal darauf zurückkommt, ist durch eine Behauptung des Hrn. J. Rühlmann herbeigeführt worden. Er sagt nämlich a. a. O. Folgendes: „Aus den Accordtönen stellt man erst die verschiedenen Tonleitern zusammen, und nur so ist es möglich, aus allen Tonarten auf Messinginstrumenten zu spielen, die verschiedenen Stimmungen überflüssig zu machen, überhaupt den ganzen Wust des Transponirens zu beseitigen, da jeder tüchtige und als Künstler geltende Messingbläser doch wissen muß, wie sein zu blasender Ton klingt. Ist dies der Fall, so kann man auch verlangen, daß er jedes Tonstück so spielen könne, wie es z. B. von den Streichinstrumenten dem Klange nach gespielt wird; denn bis jetzt sind bei den Messinginstrumenten Klang- und Schreibweise zwei sehr verschiedene Dinge und diese Verschiedenheit für den Componisten ein unbequemes Hinderniß, das größtentheils auf der zu geringen musikalischen Bildung der meisten Messingbläser beruht. In Oestreich hat man bereits damit angefangen, vom Bläser zu fordern, die Töne so zu spielen, wie sie klingen: möchte dies bald allgemein werden." Der geehrte Verfasser will also, (um es mit kurzen Worten zu sagen), die verschiedenen Stimmungen auf dem Horn (und resp. Trompete) über Bord geworfen und Alles mit e i n e r Stimmung (in F) ausgeführt wissen. Ich erlaube mir, so sehr ich auch von der übrigens von dem geehrten Verfasser entwickelten Sachkenntniß alle Achtung hege, diese Ansicht als eine irrthümliche und schädliche zu bezeichnen. Nicht im Geringsten kömmt es mir dabei in den Sinn, den Fortschritt, den man durch die Ventilisirung des Horns und der Trompete gewonnen, nicht anerkennen zu wollen; allein ich bin auch überzeugt, daß man nach anderer Seite hin dadurch verloren hat und daß die genannten Instrumente durch den neuen Mechanismus in der Wirkung, die sie in ihrem Normalzustand hervorbringen, beeinträchtigt worden sind. Denn durch das Einsetzen des Mechanismus verliert offenbar der Ton des Horns an jenem gesättigten, vollen, runden Klang, der ihm eigen, der der Trompete an metallischer Klarheit; das siegreich Dröhnende und Durchdringende wird dünner, weniger kraftvoll, und daß man der Posaune durch die Ventile ihre Macht, ihren Glanz nimmt, giebt Hr. Rühlmann selbst zu. Dies ist bedingt durch den complicirten Mechanismus. Die eingesetzten Röhren sind von stärkerem (doppeltem) Messing; dadurch wird die Vibration beeinträchtigt, mithin müssen auch die Schwingungsverhältnisse sich anders gestalten und auf die Tonerzeugung Einfluß üben, wenn auch bei der neuen Construction mit Cylinder die Luftdichtheit vorhanden sein sollte, was aber von mehreren Praktikern gleichfalls in Zweifel gezogen wird, abgesehen davon, daß bei dem Mechanismus der Cylinderconstruction sehr leicht ein Schaden sich einstellen kann, der den Bläser in eine solche Verlegenheit setzt, daß er nicht einmal errathen kann, wo der Fehler seinen Sitz hat, da das eigentliche Getriebe dem Auge verborgen und schnelle Abhülfe unmöglich ist. Es tritt aber namentlich das Horn durch den neuen Mechanismus, streng genommen, aus der Reihe der charakteristischen Normalinstrumente des Orchesters. Denn sein Ton tritt nicht mehr so prägnant hervor; oft ähnelt er in den tieferen Lagen z. B. einem Tenorposaunenton, klingt aber belegter, bald wieder dem des Fagotts; sein Charakter ist der ursprünglichen Frische und Helligkeit verlustig geworden. So wie jedes andere Orchesterinstrument seine ihm eigenthümliche Klangfarbe hat und dadurch von andern sich unterscheidet, so soll auch das Horn nichts von dem einbüßen, was es zu einem specifisch verschiedenen stempelt.

Es wird aber ferner durch die Ventile bei dem Horn die Reinheit gefährtet, während die Vortheile, die der Gebrauch des Naturhorns im Orchester bietet, hinsichtlich der Reinheit überwiegend sind. Diesen Punkt hat Hr. Gottwald sehr gut erörtert; daher verweise ich den geehrten Leser auf diesen Abschnitt jenes Aufsatzes (Nr. 13, Bd. 34). Wenn nun Hr. Rühlmann die verschiedenen Hornstimmungen für überflüssig erklärt, so sei bemerkt, daß beim Ventilhorn in F durch den Gebrauch des mittelsten Ventils kein E-Horn wird und durch das obere Ventil kein Es-Horn, sondern daß man blos halbe und ganze Tonerniedringungen erhält, die, wie Hr. Gottwald richtig bemerkt, in ihrer harmonischen Beziehung abweichen müssen. Wenn ich daher die Ansicht des Hrn. Rühlmann als schädlich bezeichnet habe, zufolge der er alles auf einer Stimmung geblasen wissen will, so zeigt sich dies namentlich auch hinsichtlich der K l a n g f a r b e, die entschieden dabei leitet. Bei dem Ventilhorn bleibt sie stets dieselbe, die Stimmung mag Es, E oder F sein u. s. w. Allein bei dem Naturhorn werden die höheren Tonarten heller; die tieferen Stimmungen gewinnen an Fülle und Breite, nnd jede Stimmung überhaupt hat ihren eigenthümlichen Charakter.
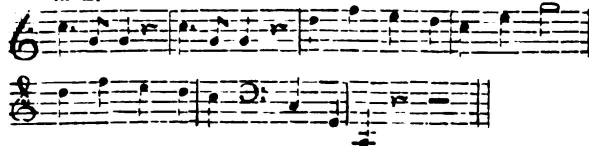
Gesetzt nun auch, daß ein gewandter und mit seinem Instrument vertrauter Bläser die Differenzen hinsichtlich der Reinheit beseitigt, so wird er doch nimmermehr über die Klangfarbe gebieten können. Und dies ist gerade ein Punkt, durch welchen das Naturhorn sich dem Ventilhorn trotz mancher andern Vortheile der letzteren überlegen zeigt und zwar im Interesse der Kunst, die da nach charakteristischem Ausdrucke strebt, der es nicht einerlei sein kann, ob das Instrument, welches der Träger eines gewissen Gedanken ist, denselben farblos ausspricht oder mit charakteristisch-individueller Tonfärbung. Es spiele z. B. der Ventilhornist das Solo in der Ouvertüre zum Vampyr von Marschner:
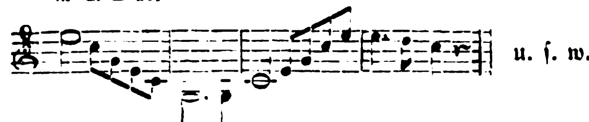


auf dem F-Horne wird es sich so gestalten:



oder das Solo in der Fidelio-Ouvertüre:



oder das in der Freischütz-Ouvertüre:



ob dies einerlei ist hinsichtlich der Klangfarbe, wenn man für diese verschiedenen Stimmungen blos *eine* wählt, wird gewiß Niemanden beikommen zu behaupten. Das Volle, Kernige und Breite beim C-Horn in der Tiefe in der beregten Freischütz-Stelle, das Hervorstechende des A-Horn in dem Solo der Marschner'schen Ouvertüre, was für den ausgesprochenen Gedanken bezeichnend ist, das Helle, Muthige in der Fidelio-Stelle wird vergeblich ein Ventilhorn in F auszusprechen sich abmühen. Wollen wir daher den Unterschied der verschiedenen Stimmungen fallen lassen und nach Vorschlag des Hrn. R. einzig dem Ventilhorn in F an ihrer Stelle den Platz einzuräumen, so bezeichne ich dies als einen für die Kunst schädlichen Rückschritt. Ich habe bereits oben ausgesprochen, daß ich die Vortheile, die das Ventilhorn bietet, anerkenne; allein darauf hin soll das Naturhorn nicht verdrängt werden aus derjenigen Stelle, die ihm im Orchester als Normalinstrument gebührt. Am günstigsten erweißt sich das Ventilhorn bei Militärmusiken, wo es sich darum handelt, daß dasselbe als ausfüllendes Instrument jedweden Ton mitbläßt; ferner als concertirendes Instrument wegen der Gleichmäßigkeit der Töne. Nothwendig wird es ferner in den Fabrikopern der neu-italienischen Scandalschule sein und mehrer französischer und deutscher Nachtreter, wo es sich blos dazu gebrauchen lassen muß, den Lärm zu vermehren.

Allein aus demjenigen Orchester, wo es sich um Geldendmachung der wahren Kunst handelt, wo an der Individualisirung desselben jedes Instrument Theil hat und seinen ihm besonderen Charakter zur Aussprache eines bestimmten Inhaltes in Anwendung bringen soll, — darf sich das Naturhorn nicht vertreiben lassen. Wenn daher Hr. R. den Wunsch ausspricht, daß die Maßregel zufolge der man in Oesterreich vom Bläser fordert, die Töne so zu blasen, wie sie klingen, bald allgemein werden möchte, so kann ich blos den entgegengesetzten Wunsch aussprechen und tief beklagen, daß man zu solch einer Maßregel schreiten konnte. Oesterreich und insbesondere Wien hat über sich in der Oper u. s. w. die Corruption bereits hereinbrechen lassen; die wenigen gesunden Elemente konnten sie nicht abwehren. Kein Wunder, wenn es so fortfährt, und auch auf dem Instrumentalgebiete der Farblosigkeit das Wort redet.

Uebrigens sind weder Horn noch Trompete ihrem Charakter nach dazu da, stets mit zu reden. Theilen wir das ganze Orchester in drei Hauptgruppen, in Saiten-, Rohr- und Messinginstrumente, so ergiebt sich, daß die dritte Gruppe zufolge ihres dröhnenden, überwiegend durchdringenden Charakters nur da sich geltend macht, wo der Inhalt es fordert. Verfolgt ein Componist nun gerade solche Zwecke, daß er die Anwendung der Messinginstrumente in einem erweiterten Maßstabe für nothwendig hält, um z. B. gewisse Effecte zu erzielen, die sich mit den Normalinstrumenten nicht ausführen lassen, aber doch zur Darstellung seiner Gedanken erforderlich sind, so soll gegen die Anwendung der Ventilinstrumente nichts eingewendet werden. Allein man bedenke auch, wie häufig diese Instrumente in Folge der Erweiterung ihrer Grenzen nur angewendet werden, um bloßen Wohlklang und Harmonieausfüllung zu erzielen. Beides sind nur untergeordnete Zwecke, die Kunst hat noch größere Aufgaben zu lösen. Wer in dem beschränkten Umfang dieser Instrumente etwas Fehlerhaftes und Tadelnswerthes findet, der beurtheilt sie falsch. In ihrer Beschränktheit gerade, durch welche der Componist trotzdem anderseits

an Tonfülle und Verschiedenheit der Klangfarbe vielfach wiederum gewinnt zur Aussprache seiner Intentionen, liegt ein gewisser Reiz für den Componisten derselben auf geistigem Wege abzuhelfen, statt in der Erweiterung der Grenzen materielle Hülfe zu suchen.

Sehr gern räume ich daher Hrn. Rühlmann die Vortheile ein, die in vielfacher Hinsicht die Ventilinstrumente bieten; allein ich halte es im Interesse der Kunst für schädlich, die Naturinstrumente dadurch zu verdrängen, und kann es nicht gut heißen, wenn der Unterschied der verschiedenen Stimmungen aufgehoben und an die Stelle derselben nur eine einzige gesetzt werden soll. Daß bei den Ventiltrompeten die Höhe weniger gut gelingt, weil diese des besseren Tons wegen einen tiefern Kessel des Mundstückes erfordern, ist Thatsache. Dadurch wird dieses Instrument aber eines Theiles seiner Wirkung beraubt; die hohen Töne treten weniger glanzvoll, heldenhaft heraus. Wir sehen also neben dem Vortheil auch einen Nachtheil. Die tieferen Töne der Ventiltrompete klingen nicht schön; gegen Einbuße der hohen, schönen Töne möchte ich die Erweiterung der Grenzen nach der Tiefe hin keinen bedeutenden Vortheil nennen. Und was von der Klangfarbe der verschiedenen Stimmungen des Horns gesagt wurde, das gilt auch von der Trompete. Den etwaigen Einwand, daß man mit den Ventilen mehr leisten könne, weise ich zurück. Denn dazu ist dieses Instrument auch gar nicht bestimmt. Sein heldenartiger Charakter, das Gerade, Kühne desselben verschmäht solche Zumuthungen, wie sie jetzt gemacht werden, und wodurch es häufig auf das Gebiet des Unschönen und Gemeinen gedrängt wird, — die Extreme berühren sich.

Schließlich noch einige Worte bezüglich eines Mißverständnisses Seiten Hrn. Rühlmann's. In dem Schlusse seines Artikels S. 49 (Bd. 35) sagt der geehrte Herr Verfasser, ich schlüge mich mit meinen eignen Waffen, wenn ich die von mir angeführte Blasmusik eine Harmoniemusik nenne. Dies zu sagen, ist mir gar nicht beigekommen, sondern ich sprach von dieser Musik als Messing- nicht als Harmoniemusik, und wollte dadurch darthun, daß wenigstens ein gewisses Princip in ihr sei, während in der gewöhnlichen Messingmusik keins sich finden lasse. Den Ausdruck Harmoniemusik habe ich gar nicht gebraucht, sondern Blasmusik; daß ich aber eine Messingmusik darunter verstehe, lehrt der Zusammenhang. Ferner nimmt Hr. Rühlmann den Ausspruch von mir, daß die Harmoniemusik eine größere Tragweite habe als die dermalige Signalistenmusik für Scherz, dann, fügt er hinzu, wäre es höchst verkehrt, die Signale nicht mit Hoboen u. s. w. statt mit Signalhorn oder Trompete zu geben. Soviel konnte Hr. Rühlmann ahnen, daß ich diese Behauptung nicht ins Gelage hinein gethan habe. Wenn ich daher unserer früheren Harmoniemilitärmusik eine größere Tragweite zusprach als der Signalistenmusik, so liegt der Grund davon in der Zusammensetzung. Denn unsere Signalistenmusik hat meistens mehr Klappenhörner, deren Ton prallig klingt und nur wenig Tragweite haben, während die Harmoniemusik eine solche Zusammenstellung hatte, die, wenn auch nicht vom Standpunkte der reinen Harmoniemusik aus Billigung verdiente, doch hinsichtlich der Tragweite sich eben günstig erwies.

Em. Klitzsch.

Intelligenzblatt.

Den Herren Componisten zur Nachricht, dass die **Tempelklänge**, eine Sammlung von leicht ausführbaren Motetten, Hymnen, Cantaten etc. zu sämmtlichen Festtagen, *für gemischten Chor*, jedoch nur in Partitur, ohne alle Begleitung, erst Anfangs Januar 1852 erscheinen werden, und bitten wir, bis dahin dieses Unternehmen mit recht zahlreichen Beiträgen erfreuen zu wollen.

Die Verlagshandlung von **F. Kuhnt** in Eisleben.

Geschäftsnotizen. Berlin, C. F. angenommen.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.

Fünfunddreißigster Band. № 23. Den 5. December 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kirchenmusik.

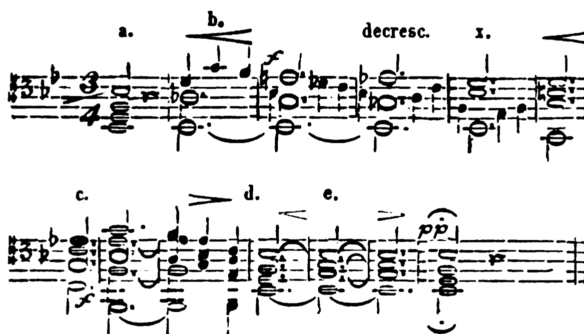
Cantaten, Psalme, Messen 2c.

Gustav Barth, Op. 24. Messe für Männerstimmen (Solo und Chor). — Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Partitur. Preis 1 Thlr. 5 Ngr.

Innerhalb der hier gegebenen oder selbst gewählten sehr engen Grenzen hat der Componist in der That das Mögliche geleistet. Die Haltung seines Werkes ist modern, aber nie unedel; es erhält sich frei von contrapunktischen Künstlichkeiten und sucht und findet den Ausdruck namentlich in den Mitteln der Harmonie, den mannigfachen Nüancen des Tones, dem Wechsel zwischen Chor und Solo, selbst auch im Wechsel der Stimmigkeit. Gegen die Behandlung des Textes ist nichts einzuwenden: manche der Strophen der römischen Messe allgemeineren Inhalts lassen bekanntlich eine verschiedenartige Auffassung zu, wie das Kyrie, das Sanctus, das Agnus Dei, selbst das Benedictus u. a. — manche andere Textstrophen besonderen Inhalts lassen dagegen kaum eine Wahl in Bezug auf den Charakter, wie z. B. so viele Stellen des Gloria und des Credo, das Osanna u. a. Der Componist hat den Charakter überall so getroffen, daß ein Tadel in dieser Beziehung nicht gerechtfertigt sein würde: nur das Dona nobis pacem offenbart in der Regel bei den Wiener Componisten einen stereotypen Ausdruck, dem wir auch in der vorliegenden Messe begegnen, der jedoch unseren Beifall niemals gehabt hat.

Nach Maaßgabe unserer vor Kurzem ausgesprochenen Ansichten über „Kirchenmusik" können wir in der vorliegeden Messe nur die Lösung eines „künstlerischen" Problems erblicken: die Musik derselben gehört weder unter die Alterthümlichkeiten, noch verdankt sie dem Raffinement eines in Kirchenstyl machenden modernen Speculanten ihre Entstehung. Hätte der Componist die nämliche Musik durch die reichsten Mittel verwirklicht, so würden die Orthodoxen ohne Zweifel seinem Werke eine stark „dramatische" Färbung, ihm selber eine gelinde Profanation des Heiligen zum Vorwurfe machen. Nur die Armuth der verwendeten Mittel schützt ihn vor diesem Vorwurfe einer jeden Kritik gegenüber, die nicht wie die unsere vom psycholischen Standpunkte ausgeht. Das künstlerische Problem des Componisten aber kann nur gewesen sein: alle die Möglichkeiten des Ausdruckes, die zunächst eine Verwendung aller Mittel der modernen Tonkunst auch in dem Texte der römischen Messe aufgedeckt hat, innerhalb der sehr beschränkten Grenzen des Männergesanges darzulegen. Und so ist es in der That nur diese Beschränktheit der Mittel, die der vorliegenden Composition den Anschein einer gewissen „Kirchlichkeit" verleiht, von der — wohlgemerkt — nicht wir, sondern unsere frommen Gegenfüßler sprechen.

Einige rhythmische Unebenheiten haben wir zu erwähnen: Am Schluß des ersten Theiles vom Gloria (bei dem Glorificamus te) würde der vorletzte Tact besser auf 2 Tacte zu erweitern, im vorletzten Stücke des Credo dagegen die 2 Tacte auf das o in „mortuorum" besser auf einen Tact zu verkürzen sein: der rhythmische Bau gewinnt dadurch an Symmetrie. Im Dona nobis hat sich der Componist über die Natur des ungraden Tactes getäuscht, der, weil er kein ursprünglicher, sondern ein vom gradem Tacte abgeleiteter ist, im schnellen und mäßigen Zeitmaaße einen regelmäßigen Wechsel von schweren und leichten Tacten aufweisen muß. Die Schlußtacte der ganzen Messe lauten nämlich:



Nach Maaßgabe des Vorangegangenen ist Tact a ein schwerer, folglich nimmt das Ohr den Tact b für einen leichten. Der Componist jedoch hat willkürlich den Tact b für einen schweren genommen: das geht aus den 2 Tacten unter c hervor, die in jedem Falle schwer und leicht (nicht leicht und schwer) sein müssen, weshalb die Einschaltung eines Tactes vor e nothwendig erscheint. Noch mehr: Auch der Tact d ist jedenfalls ein schwerer, dann aber dürfen ihm die 2 Tacte unter e nicht unmittelbar folgen, sondern es muß zwischen d und e ebenfalls noch ein Tact eingeschoben werden. Endlich: Im Tact x muß es in der dritten Stimme wohl e statt es heißen?

Zur Begleitung ad libitum ist eine Physharmonica beigegeben: die Art ihrer Anwendung ist verständig und discret.

So viel uns bekannt geworden, ist die vorliegende Messe im October 1850 zur Feier des Stiftungsfestes in der k. k. Hofburgpfarrkirche zu St. Augustin in Wien unter Leitung des Componisten aufgeführt worden.

T. U.

Aus Richard Wagner's „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen".

Mitgetheilt von T. U.

V.

Die musikalische Kapelle zu Dresden.*)

Die musikalische Kapelle, ursprünglich (wie es ihre Benennung bekundet) zur Verherrlichung des katholischen Gottesdienstes durch musikalische Feier desselben begründet, erhielt zunächst ihre weltliche Bestimmung durch Mitverwendung zur Ergötzung des fürstlichen Hofes bei Hoffesten und dergleichen, und zu diesen Ergötzungen gehörte früher namentlich auch die italienische Oper. Im Laufe der Zeiten ist die Bestimmung dieses Instituts immer mehr der Weltlichkeit zugewendet und der Oeffentlichkeit zum Mitgenuß seiner Leistungen erschlossen worden, so daß endlich seit Errichtung des Hoftheaters seine Verwendung zum allergrößten Theile diesem zugewiesen ist: die Kapelle hat zwar noch in derselben Ausdehnung wie früher den musikalischen Kirchendienst zu versehen, und es ist daher auf der Civilliste Sr. Majestät des Königs namentlich um dieser Bestimmung willen seiner gedacht; der bei weitem überwiegend gewordene Theil seiner Beschäftigung kommt jedoch dem Theater zu gut, in welchem für Schauspiel und Oper das Orchester einzig von ihm gestellt wird. Seine Benutzung zur Privatunterhaltung des Hofes hat sich von selbst auf diese Weise außerordentlich beschränkt. Die Kapelle hat in der letzteren Zeit nur am Neujahrstage während der königlichen Tafel, und am zweiten Osterfeiertage bei einem Hoffeste einen Theil der Unterhaltung zu besorgen gehabt; außerdem sind an verschiedenen Abenden, namentlich des Winters, einzelne Virtuosen der Kapelle zur Unterhaltung des Hofes mit verwendet worden. Der Genuß an den Leistungen des Instituts ist somit fast ausschließlich der Oeffentlichkeit zugewandt, und zum überwiegend größten Theile bestehen diese in seiner Mitwirkung bei den Theateraufführungen, so wie in großen Concertaufführungen; selbst seine ursprüngliche Bestimmung für die Kirche beschränkt sich gegenwärtig fast lediglich nur auf die Beibehaltung

---

*) Ich schließe mit diesen Vorschlägen für die Gestaltung der Dienst- und Gehaltverhältnisse der Dresdner Kapelle die Mittheilungen aus dem Entwurf. T. U.

Die vier ersten Artikel siehe Bd. 34, Nr. 2, Nr. 6, Nr. 10; der gegenwärtige beschäftigt sich unmittelbar zwar nur mit den Verhältnissen der Dresdner Kapelle, enthält aber so Vieles, was allgemeine Beachtung verdient, daß derselbe hier wohl eine Stelle verdient. D. Red.

der Anzahl der Dienste, der Geist derselben hat namentlich dadurch großen Abbruch gelitten, daß der vocale Theil der Kapelle fast gänzlich vernachlässigt worden ist.

Unter solchen Umständen ist denn vorzüglich der instrumentale Theil der Kapelle, das eigentliche Orchester, zu entsprechender Blüthe gediehen: er ist es, der die Ehre des ganzen Instituts getragen und der Nation Achtung vor ihm gesichert hat. Seine Erhaltung und zeitgemäße Fortentwicklung würde daher nicht nur im äußersten Interesse der Kunst, sondern auch im Wunsche der Nation begründet sein. Es fragt sich aber, ob die zur Erhaltung der Kapelle auf der Civilliste jährlich ausgesetzte Summe von 40,000 Thalern nicht zweckmäßiger als bisher verwendet werden kann, um in ihr ein musikalisches Institut herzustellen, in dessen Organisation sämmtliche Theile der absoluten Musik eingeschlossen und gleichmäßig vertreten seien, das ferner in sich selbst die Quelle der Erneuerung und Fortbildung ernähre, und das endlich für die Pflege der Musik im gesammten sächsischen Vaterlande von Nutzen wäre? Die Lösung dieser wichtigen Aufgabe ist allerdings bisher vernachlässigt, ja die Aufgabe selbst nicht erkannt worden, und in demselben Grade wie beim Theater ist dieser Uebelstand auch hierbei darin begründet, daß zu der obersten Leitung auch des betreffenden Instituts bis jetzt ebenfalls ein Beamter des Hofstaates bestellt worden ist, bei dem ein specielles Sachverständniß nicht vorausgesetzt wurde, ohne welches, auch bei dem redlichsten und vortrefflichsten Willen zu dem Besten, das wahre Beste selbst doch nie erkannt werden kann. — In der Eigenschaft der für ein musikalisches Institut, wie die Kapelle, zu verwendenden Talente ist eine bei weitem größere Gleichheit als bei dem activen Personale eines Theaters dadurch begründet, daß hier die Individualitäten weniger hervorzutreten haben, Orchester und Chor nur in unmittelbarem, gleichmäßig geordnetem Zusammenwirken seine Leistungen zu Tage fördert. Die Zahl der Mitglieder eines solchen Instituts ist nach dem vorhandenen, namentlich durch die Räumlichkeit der Kunstlocale genau sich bestimmenden, Bedürfniß ein für alle Mal als zweckdienliche Norm festzusetzen: Die Anforderungen an die einzelnen Glieder des Organismus sind ein für alle Mal genau zu ermitteln; die verhältnißmäßigen Ausgaben dafür bilden in ihrer Gesammtheit den Etat, welcher ebenfalls von vorn herein fest bestimmt wird, und somit bleibt der Verwaltung nur die Aufgabe, nach Ermessen der künstlerischen Zweckmäßigkeit die Ausfüllung des Etats anzuordnen, und hierzu kann nur Derjenige berufen sein, dem die künstlerische Leitung des Instituts mit der unmittelbaren Verantwortlichkeit für dessen Leistungen übertragen ist, und das ist der Kapellmeister (oder musikalische Dirigent), wie beim Theater der sachverständige, aus dem Theater selbst hervorgebildete Director. Die Stelle eines General-Directors der Kapelle, wie sie bisher bestand, wäre daher als störend und überflüssig unmittelbar in Wegfall zu bringen: der Kapellmeister oder musikalische Dirigent wäre somit der eigentliche Director des ganzen Instituts. Er selbst bezieht einen festen Gehalt, übernimmt die Leitung der künstlerischen Leistungen, und besetzt nach Ermessen künstlerischer Zweckmäßigkeit die vorhandenen Stellen mit unverrückter Beibehaltung des für sie bestimmten Etats: mit finanzieller Verwaltung hat er somit gar nichts zu schaffen, da diese ein für alle Mal geregelt ist. Seine Verantwortlichkeit muß jedoch dem Institute gegenüber wohl begründet sein, und dies wird durch eine verfassungsmäßige Organisation desselben am Sichersten erreicht werden. Die Organisation des Instituts ist daher zuvörderst in das Auge zu fassen, und nach Ermittelung dessen, wie der jährliche Etat am zweckmäßigsten zur harmonischen Beschaffung eines vollständigen Ganzen zu verwenden sei, werden sich die Glieder sicherer herausstellen, welche in selbstständiger Vertretung und Betheiligung zur Aufrechthaltung des guten künstlerischen Geistes selbst beitragen sollen. —

Die Ausgaben der Civilliste für das Instrumentalorchester belaufen sich mit Einschluß der Gehalte für den Generaldirector, die Kapell- und Concert-Meister, den Musikdirector, die Organisten, die Accessisten und des dienenden Personals, ferner mit Einrechnung der jährlich zur Anschaffung und Erhaltung der Instrumente, so wie zur Austheilung von Gratificationen bestimmten Summe stark über 40,000 Thaler. Der Ansatz auf der Civilliste ist somit nicht unbedeutend überschritten. Unsere Aufgabe dürfte es daher sein, bei möglichster Verbesserung des Instituts dennoch die Ausgaben dafür auf ihren ursprünglichen Ansatz zu beschränken.

Die in den letzten Jahren nothwendig erachtete Anzahl der Musiker ist in dem Verhältniß der Anforderungen an die Stärke und zumal Anzahl ihrer Dienstleistungen entstanden. Gegenwärtig (1848) sind außer 60 sogenannten „wirklicher Kammermusiker" noch 20 Accessisten mit einem Gehalt von 150 Thlr. jährlich angestellt. Diese Zahl war durchaus nothwendig um bei dem gegebenen Verhältnisse der Räumlichkeiten, in denen die Aufführungen stattfinden, der Anzahl der Dienstleistungen zu entsprechen: diese bestanden in über 200 Kirchendiensten und täglichem Dienste im Theater, in dem wöchentlich 3 bis 4 Opern gegeben wurden, außerdem aber zu jedem Schauspiel ein Orchester für

die Zwischenact-Musik gestellt werden mußte. Dazu kommen im Sommer oft doppelte Vorstellungen, in der Stadt und auf dem Linkischen Bade, für welche häufig hier das Orchester zu einer großen Oper, dort das Orchester zu einem Singspiel erfordert wurde; eine übermäßige Anzahl von Proben wurden durch diese mannichfaltigen Vorstellungen und bei dem unruhigen Wechsel derselben bedingt. Hierfür war die erwähnte Zahl von Musikern eben nur die zur Noth ausreichende, da das Orchester in sich zu zwei verschiedenen Orchestern combinirt werden mußte.

Ein Zustand, in welchem solche übermäßige und dem Wesen der Kunst höchst undienliche Verwendung musikalischer Kräfte als Bedingung eingeschlossen war, soll und wird durch die neue Organisation des National-Theaters aufgehoben werden. Fortan wird die Zahl der sogenannten Spieltage in einer Woche auf 5 beschränkt werden: von diesen Tagen werden nur 2, in sehr seltenen Fällen höchstens 3 der Oper zugewiesen sein: die Musik in den Zwischenacten des Schauspiels wird hoffentlich aber gänzlich abgeschafft werden, und zwar aus folgenden Gründen: (Hierher gehört die Mittheilung I: Schauspielmusik, Band 34 dieser Zeitschrift, Nr. 1).

(Schluß folgt.)

Die „Einwürfe" des Herrn F. Stoll

(in Nr. 46 der Berliner Musikzeitung „Echo").

In den Nr. 40 und 41 der Berliner Musikzeitung „Echo" befand sich ein mit G. E. unterzeichneter Aufsatz, welcher „Bemerkungen über das Ziel der modernen Gesangskunst" enthielt. Es wird darin gesagt, „daß wir uns Fremdes, so gut es auch sein mag nicht mit Haut und Haar aneignen dürfen, daß wir es vielmehr für unsern Geschmack, für unsere Empfindungen zu recht legen müssen". Dieser Satz ist gewiß vollkommen wahr und kann dem Deutschen namentlich nicht oft genug an's Herz gelegt werden. Im Uebrigen können wir uns mit dem Inhalte der genannten Abhandlung nicht vollkommen einverstanden erklären. Wir finden, der Herr Verfasser geht in seiner Zurücksetzung der italienischen Gesangskunst zu weit und werden unsere Ansicht später in diesen Blättern zu motiviren versuchen.

Inzwischen sind in Nr. 46 der oben genannten Musikzeitung schon von Seiten eines Hrn. Stoll „Einwürfe" gegen die gedachte Abhandlung aufgetaucht, die aber so harmloser Natur sind, daß sie gegen jene geistvoll und witzig geschriebenen „Bemerkungen" auf eine wahrhaft komische Weise abfallen.

Wir wollen uns bei den Auslassungen des Hrn. Stoll über Schatten und Licht, Wellen und Wogen im Gesange nicht aufhalten und nur im Vorbeigehen bemerken, daß ein Gegner, wie es der mir völlig unbekannte Hr. G. E. ist, nicht mit einer Reihe von allbekannten Gemeinplätzen und Citaten widerlegt wird — am allerwenigsten mit Citaten aus Garcia's Schule, da Hr. G. E. sich ja in seiner Abhandlung gegen Garcia's Principien ausspricht. — Auch damit ist der Kunst nicht gedient, daß sich irgend ein Unbekannter aufs große Pferd setzt und über Zerissenheit der Zeit, Geschmacklosigkeit und dergl. mehr herzhaft ausspricht, wenn derselbe nicht im Stande ist, solchen Uebelständen durch geistvolle Winke und nützliche Rathschläge abzuhelfen und entgegen zu arbeiten.

Hr. Stoll bemerkt selbst sehr richtig, daß man eine schlimme Arbeit unternimmt, wenn man gegen Irrthümer zu Felde zieht, namentlich wenn man der Sache durchaus nicht gewachsen ist. —

Gehen wir, um die Begabung des genannten Herrn näher kennen zu lernen, zum interessanteren Theile seiner „Einwürfe" über, ich meine den sprachlichen.

Wenn Jemand sich in ethymologische Erörterungen über Sprachgebräuche einlassen und der gesammten Musikwelt nachweisen will, daß sie seit Decennien sich falscher Ausdrücke bediene, wie z. B. des Wortes „Coloratur" für Geläufigkeit, so darf man wohl mit Bestimmtheit voraussetzen, daß ein solcher Jemand der Sprache vollkommen mächtig sein müsse, über die er das Wort führen, und aus welcher er uns neue Benennungen octroyren will.

Hr. Stoll hält dies nicht für nöthig. Er erklärt uns, daß der Italiener unter Coloratura die Färbung des Tones verstehe, während unser deutsches Wort „Geläufigkeit" italienisch mit Fioritura zu bezeichnen sei. Zugleich analysirt er uns den Ursprung des Wortes fioritura und bemerkt, daß es von la fiore! die Blume herkomme. Wir empfehlen Hrn. Stoll die italienische Sprachlehre von Filippi, Fornasari, Vergani, Sorzosi oder jede andere Grammatik, wo er ganz im Anfange finden wird, daß die Wörter, die auf ore endigen, männlichen Geschlechtes sind, z. B. il dolore, l'amore u. s. w.; daß man also nicht la fiore, sondern il fiore sagen muß. — Nach solchen Elementarfehlern kann man sich leicht denken, welcher Maaßstab an die sprachlichen Erklärungen des Hrn. Stoll zu legen ist. Zu seiner Belehrung sei hier noch erwähnt, daß der Italiener die Kehlfertigkeit oder Geläufigkeit flessibilità oder agilità della gola oder della voce zu nennen, daß er das Wort coloratura sehr selten zu brauchen pflegt, und wenn er es braucht, nur in dem uns Allen bekannten Sinne. Er spricht

z. B. von coloratura granita, martellata, sbadigliata u. s. w. — wie will da Hr. Stoll einen andern Sinn, als den, der stets auch vom Deutschen in das Wort coloratura gelegt wird, herausfinden und demonstriren? Für den Ausdruck „Färbung" braucht der Italiener dagegen die Bezeichnung colorito, und versteht darunter weit mehr, als den Wechsel von piano und forte.

Ich spreche, wie gesagt, hier nur zu Hrn. Stoll; denn ich setze voraus und weiß es, daß diejenigen Lehrer des Gesanges, die nach italienischen Principien lehren, mit diesen allbekannten Worten längst vertraut sind.

Eine Sprache nicht zu kennen, ist keine Schande, vorausgesetzt, daß man die Gelegenheit nicht hatte, sie zu lernen. Es gehört aber eine seltene Dreistigkeit dazu, über eine Sprache, in der man nicht einmal den richtigen Gebrauch des Artikels versteht, ethymologische Aufschlüsse in öffentlichen Blättern abgeben zu wollen. Oder meint Hr. Stoll kein Musiker verstehe italienisch? Da könnte er sich doch gewaltig irren! Es giebt in Berlin eben so wohl, als anderswo vorzügliche Lehrer des Gesanges, welche auch der italienischen Sprache vollkommen mächtig sind, und weder seiner musikalischen, noch grammatikalischen Unterweisung bedürfen. Was hat Hr. Stoll also mit seinem Aufsatze erreicht? Nichts — als daß man jetzt weiß, daß es mit seiner italienischen Sprache und Methode nicht weit her ist, und daß Bescheidenheit nicht seine größte Tugend genannt werden kann.

Was schließlich den Wunsch des Hrn. Stoll anlangt, daß die Gesanglehrer dem Beispiele der Aerzte folgend, in schwierigen Fällen ihre Collegen zusammenrufen und mit ihnen ihre Ansichten austauschen sollten, so können wir ihm die Versicherung geben, daß er selbst wohl niemals in den Fall kommen dürfte zur Consultation gezogen zu werden. O tu si tacuisses, philosophus mansisses!

Ferdinand Sieber in Dresden.

Aus London.

Musikalische Saison während der Ausstellung.

(Fortsetzung.)

Am 20sten Mai kam endlich der Beethoven'sche Fidelio auf die Bretter der italienischen Oper. Die Journalisten und musikalischen Legitimisten stimmten sofort ein Jubel- und Hurrahgeschrei an und meinten „der gute wahre Geschmack breche sich nun Bahn" — leider war's damit aber auch diesmal wie immer eine Täuschung, ein blinder Lärm, ein leerer Wahn. — Diese Leute wußten und wissen nicht, daß Fidelio für das Publikum nur ein Name und durch die Schröder und Malibran 2c. nur als Name vor die Menge gebracht worden ist. Der Name Fidelio ist leicht ins Ohr des Publikums gegangen, man spricht ihn gern aus, man spricht mit Vorliebe von seinem Freiheitschor, man hat Mitleid mit den verhungernden Gefangenen, man freut sich über das Schicksal des Gouverneur's, genug das Publikum kennt den Fidelio, aber seine Musik ist ihm fremd, unverständlich wie Sanscrit.

Fidelio wurde also aufgeführt und es war dies höchst nothwendig, denn die Geschäfte fingen an schlecht zu gehen, man mußte etwas Neues bieten und obendrein noch dem Coventgarten opponiren, das bereits die Einführung deutscher und französischer Opern begonnen und schon lange mit Fidelio gedroht hatte. Trotz aller der unzähligen ermüdenden Wiederholungen dieser Oper, waren die guten Italiener doch nicht im Stande diese Musik verstehen und singen zu lernen. — Balfe hatte Recitative dazu geschrieben und er hatte diese undankbare Arbeit mit gewohnter Geschicklichkeit und Schnelligkeit geliefert. Die Chöre unter der Leitung des Musikdir. Ganz waren nicht besser als das Orchester unter Balfe's Direction. Was die Sänger anlangt, so waren Coletti als Pizarro kalt und seelenlos, Balanchi als Rocco sehr schlecht, Casonova als Minister, Mercurioli als Jacquino sehr langweilig und schwerfällig, Guiliani-Marcellina ohne alles Spiel und im Gesange unrein, und Sophia Cruvelli keineswegs das, wofür sie die Journale und vorzugsweise die Times in ellenlangen Artikeln zuvor ausgaben. Man pries sie dort als leuchtenden Stern der Primadonnen, man setzte sie über die Schröder und Malibran und wir fanden in ihr eine grobsinnliche Komödiantin, die im Spiel bis zum Lächerlichen übertrieb, und eine Sängerin, die aller künstlerischen Erkenntniß durchaus entbehrte. Gewiß Mlle. Cruvelli würde in vielen kleinen Städten Deutschlands ihren Meister finden, obwohl ihr Talent und ein gewisses Feuer durchaus nicht abgesprochen werden kann. — Im Barbier machte die Alboni ungeheures Furore in der Rolle der Rosina, die sie vortrefflich und ganz so sang, wie sie Rossini geschrieben. Am 28sten Mai fingen die Extra-Abende an. Anfangs fanden sie nur Mittwochs, später sogar an jedem Abende der Woche statt. Zuerst wurden Norma mit Mlle. Cruvelli, dann Don Pasquale mit Mad. Sontag gegeben. Den 12ten Juni ging endlich Auber's l'enfant prodigue (ins Italienische übersetzt) ziemlich effectlos über die Bühne. Unsere Meinung ist, daß Auber längst alle Inspiration verloren und in dieser ganzen Oper, dessen inspirirendes Thema jeden Andern hätte begeistern müssen, auch gar nichts

innig Gefühltes ist, als höchstens Einiges für die leichtfüßigen Ballerino's. Die Besetzung der Oper war folgende: Jestele, Sontag, — Nefte, — Mad. Ugalde, — Azael, Gardoni, — Bochoris, Coletti — Ruben, Massol 2c. Mad. Ugalde fand wenig Anklang und ist nicht am Platze in der großen Oper. Massol war ausgezeichnet und nur sein Spiel und Gesang machen die Rolle zu Etwas, während die Musik zugemessene Fabrikarbeit ist. Im Ganzen blieb auch der Eindruck trotz mehrmaliger Wiederholungen derselbe, man liebte das Spektakeln, man erfreute sich an den Orgienscenen mit den trunkenen Priestern und wollüstigen Bayaderen und zuletzt verlangte man, wie wir richtig von Paris aus schon prophezeit, das Stück ohne Musik aufgeführt zu sehen, was wirklich auch im Drurylane mit großem Erfolge, nämlich voller Casse, geschah. Am 3ten Juli kam Sigismund Thalbergs Florinda auf die Bretter. In der That, Thalberg hat durch das Debüt seiner Oper bewiesen, daß man der vollendetste Pianist sein, viele Phantasien fürs Piano componirt, selbst viel unter der Leitung tüchtiger Lehrer studirt haben, und doch eine unzeitig todtgeborne Oper zur Welt bringen kann. Mühe, Fleiß und sogar gute Schule ist diesem Werke keineswegs abzusprechen, aber von Melodie, dramatischer Auffassung, Inspiration und dergl. ist, im ganzen Stücke auch nicht eine Spur vorhanden. Eine eisige Kälte durchweht das Ganze und Nichts ist das diese Oper sowohl dem verständigen als auch unverständigeren Theile des Publikums erträglich machen kann, denn das Libretto selbst ist schon so fad und süßlich ultra-romantisch, daß es nur Langeweile und Gähnen verursachen muß, wo es nicht gerade zum Lächerlichen überspringt.

(Schluß folgt.)

Aus Dresden.

(Schluß.)

So wäre denn die Brücke geschlagen von der Oper zu den Concerterscheinungen dieses Winters, als deren erste am 7ten Nov. das eben erwähnte Concert im Theater zum Besten des Pensionsfonds für die Mitglieder des Theaterchores zu nennen ist. Man hatte diesmal ein historisches Programm entworfen, ihm jedoch einen durchaus localen Charakter aufgedrückt, nämlich Compositionen nur von sächsischen Kapellmeistern gewählt und zwar: Erster Theil: Choral „Gott hat das Evangelium" von Joh. Walter (1548 — 1555); Das Vater-unser von Heinr. Schütz (1615 — 1672); Kyrie aus einem Requiem von Antonio Lotti (1717 — 1720); Magnificat von Nicolo Porpora (1748 — 1753) — sämmtlich für Chor, zu dem allmählig ein immer stärkeres Orchester tritt. Zweiter Theil: Chor und Arie (Frl. Grosser) aus der Oper Olimpiade von Hasse (1731 — 1783); Arie (Hr. Dalle Aste) mit Chor aus der Oper Ptolomeo von Naumann (1776 — 1801); Finale des 1sten Actes der Oper Sargino von Paer (1803 — 1807). Dritter Theil: Ouvertüre zu Euryanthe von Weber (1816 — 1826); Arie (Frl. Büry) aus Teobaldo e Isolina von Morlacchi (1810—1841); Salve regina von Reissiger (1826); Matrosenchor und Steuermannslied (Hr. Tichatscheck) aus Richard Wagner's „fliegendem Holländer". Vom musikalisch-historischen Standpunkte aus ließe sich sehr Erhebliches an diesem Programme aussetzen: jeder noch so gerechtfertigte Tadel in dieser Beziehung würde jedoch ohnmächtig an dem ehernen Panzer abprallen, den Hrn. Chordir. Fischer in der patriotischen Beschränkung auf Dresdner Kapellmeister sich vorgeschnallt hat. Aber auch im Uebrigen wäre noch mancherlei auszustellen: so z. B. paßt Morlacchi durchaus nicht zwischen die urdeutschen Componisten, die mit Weber beginnen; von Reissiger aber hätte ebenfalls ein Operntonstück gewählt werden müssen, wodurch der Entwicklungsgang der deutschen Oper nach Möglichkeit bezeichnet worden wäre. Das verhältnißmäßig ziemlich zahlreich versammelte Publikum schien besonderen Antheil an diesem Concerte zu nehmen, denn es applaudirte jede Nummer desselben: die Ouvertüre zu Euryanthe mußte sogar da capo gespielt werden. Gleichwohl konnte man recht auffallend bemerken, wo der kalte Kunstverstand vom historischen Standpunkte aus Beifall spendete, wie in dem ersten und zweiten Theile, und wo im Gegentheile die Herzen der Zuhörer unmittelbar getroffen und vom Mitgefühl hingerissen waren, wie namentlich durch die Weber'sche Musik. Bemerkenswerth ist noch der Umstand, daß in der Schlußnummer des Concertes zum ersten Male wieder Musik von Wagner im Theater ertönte. Man hatte vorher von der Möglichkeit fataler Demonstrationen bei dieser Gelegenheit viel gesprochen und — gefürchtet: — sehr unnöthiger Weise, denn das Publikum, das als Concertpublikum nur aus dem gewählteren und gebildeteren Theile des großen Publikums bestand, war vorsichtig und discret genug, um die lange und sehnsüchtig gehegte Hoffnung auf die endliche Aufführung einer Wagner'schen Oper sich nicht muthwillig zu verscherzen. Und bei dieser Gelegenheit muß ich endlich von einem Gegenstande reden, der in den Kunst- und den ihr nächststehenden Kreisen unserer Stadt schon seit vielen Monaten lebhaft besprochen wird: es ist die hierortige Aufführung des „Lohengrin" oder wenigstens die Wiederaufnahme des „Tann-

häuser“. Seitdem nämlich der Lohengrin in Weimar mit so bedeutendem Erfolge zur Aufführung gebracht worden ist, sehnt man im Publikum sich eben so stark nach den Tönen dieser Oper, als die Theaterdirection nach den Thalern der Freunde Wagner'scher Kunst. Man begreift jedoch, daß dergleichen Dinge auch noch „andere“ Haken haben, als die sich blos aus der Vorbereitung und Aufführung der Wagner'schen Werke ergeben. Diese anderen Haken schienen auf einmal beseitigt, denn schon verirrte sich die Kunde von einer baldigen Aufführung des Lohengrin in unsere freisinnigen Localblätter, die bei dieser Gelegenheit in gar anmuthigen Redensarten über das Thema „Künstler und Mensch“ sich ergingen. Da heißt es plötzlich: Wagner selbst habe (natürlich indirect, da er wohl schwerlich mit den betreffenden Personen hier in Vernehmen steht, — und im Geheimen, denn das ganze Stück spielt in einem gewissen Düster) Protest eingelegt gegen die Aufführung seines Lohengrin auf der Dresdner Hofbühne. Das konnte den guten Leuten freilich nur als eine neue Verrücktheit des „excentrischen“ Künstlers erscheinen: denn, wenn selbst auch — wie derselbe gemeint haben soll — kein Dirigent hier ist, der die Aufführung in seinem Sinne vorbereitet und geleitet hätte, wenn ferner auch nicht eine einzige unter unsern Operndamen und Kindern sich befindet, die Charaktere wie die weiblichen im Lohengrin darzustellen fähig wäre, — muß der Componist nicht froh sein, daß man überhaupt nur noch sich seiner erinnert? daß man unter dem Anscheine einer gewissen Kunstliberalität an die Aufführung seiner Werke denkt, von denen man reiche Einnahmen erwarten darf? Werden die Menschen denn noch immer nicht begreifen wollen, daß ein ausgezeichneter Künstler dankbar sein muß, wenn man seine Opern aufführt, anhört und schön findet? Daß Kunstinstitute und Publikum eben so gut das Gegentheil von dem Allen thun könnten? — So steht denn nun die besprochene Angelegenheit im Augenblicke eigentlich gar nicht, denn es ist fast keine Rede mehr von einem Lohengrin oder Tannhäuser, sondern zunächst wird von unserer Oper Marschner's „Templer und Jüdin“ und Weber's „Oberon“ vorbereitet. Von Wagner's Begnadigung durch den König von Sachsen, wie sie auch die Rhein. Mztg. erwähnt, wissen wir hier nichts. — Concerte und Soiréen aber — um nach dieser ungeheuern Abschweifung auf meinen eigentlichen Gegenstand zurückzukommen — sind vorläufig angekündigt von Frl. Marie Wieck und von den Herren Kammermusikern Seelmann und Tröstler, Quartettacademieen von Lipinski. — Ehe ich das Kapitel über Theater und Kapelle verlasse, habe ich noch zu erwähnen, daß der als Virtuos auf dem chromatischen Waldhorne, wie auch als Componist für sein Instrument bekannte hiesige Kammermusikus Lewy (Bruder und Onkel der Wiener Lewy's) unlängst pensionirt worden ist.

Wenn ich nunmehr in die tieferen Regionen des Dresdner Kunstlebens herabsteige, wo unsere freien Musikchöre ein trübseliges Dasein fristen, so geschieht es nur, weil Das, was ich aus diesen Regionen vor Allem zu berichten habe, auch ganz besonders der öffentlichen Theilnahme würdig ist: es sind die Leistungen des Musikchores der ehemaligen Communalgarde unter Leitung ihres neuen selbstgewählten Directors Hrn. Hünerfürst, vordem in Berlin. Bisher boten mit seltenen und nur zufälligen Ausnahmen die Leistungen unserer freien Musikchöre nicht nur kein besonderes Interesse, sondern sie durften sich zuweilen sogar das Verdienst zuschreiben, einem kunstgebildeten Zuhörer die ganze Musik verleidet zu haben. Diese Erscheinung war vor Allem theils in der Unfähigkeit und Habsucht, theils in der falschen Speculation der HH. Hartung, Kunze und Biehr begründet, die Zufall oder obrigkeitliche Kurzsichtigkeit an Plätze gestellt hatte, welche sie in einer Stadt wie Dresden nicht einnehmen sollten. Natürlich boten denn auch die genannten ehrenwerthen Herren alles Mögliche auf, um nach dem Abgange des vorigen Musikdirectors des Communalgardenchores und nach erfolgter Wahl des Hrn. Hünerfürst durch fast sämmtliche Chormitglieder die obrigkeitliche Erlaubniß für diesen Letzteren zu hintertreiben und damit seine eigene Existenz wie die des ganzen Musikchores in Frage zu stellen: die gemeinsten Intriguen sind angelegt und ausgeführt worden, um Hrn. Hünerfürst Noth zu bereiten und in Verlegenheit zu setzen. Alle diese Bemühungen können jedoch keinen Erfolg gehabt haben, denn seit einiger Zeit spielt das Musikchor des Hrn. Hünerfürst unter starkem Zulauf und Beifall an mehren öffentlichen Orten, und bald wird das Publikum durch eine Vergleichung der in Folge einer intelligenten, umsichtigen und energischen Leitung vortrefflichen Leistungen dieses Chores mit den gar gewaltig abstechenden Leistungen der übrigen hiesigen Musikchöre den Unwerth ihrer Directoren und die Motive ihrer Handlungsweise erkannt haben.

Am 11ten Nov. 1851. L—i.

Der Männer-Gesangverein zu Wien

an die Liedertafeln und Gesangvereine Deutschlands.

Freundlichen Sängergruß zuvor!

Schon seit Längern erhebt man die schwere Anklage gegen das deutsche Volk: Es lasse seine Dichter, seine Sänger darben, während es im Genusse ihrer Werke schwelge. Leider

ist sie nicht unbegründet, diese Klage. Des Beweises, der Namen bedarf's wohl nicht; die Thatsache ist zu offenkundig, wurde erst in neuerer Zeit mehrfach durch traurige Erlebnisse bewahrheitet.

Ergriffen von diesem schmerzlichen und beschämenden Bewußtsein, durchdrungen von der Nothwendigkeit einer Aenderung, und überzeugt, daß es nur der Anregung bedürfe, um in allen deutschen Gauen beistimmenden Anklang zu finden, **beschlossen wir** zunächst in unserem Wirkungskreise als deutsche Sänger zur Abtragung der drückenden Schuld nach unseren Kräften den Anfang zu machen, und dem **Componisten eines jeden mehrstimmigen Gesangstückes für Männerstimmen für dessen erstmalige Aufführung in einer unserer öffentlichen Productionen einen Ehrensold von einem k. k. Ducaten in Gold zu verabfolgen.** Bei größeren Compositionen, die mehrere Nummern enthalten, sollen diese als einzelne Stücke angesehen oder mit dem Verfasser ein besonderes Uebereinkommen getroffen werden.

Euch hiervon in Kenntniß setzend, laden wir freundlichst zur Nachahmung unseres Beschlusses ein, ohne jedoch den Betrag als maßgebend aufstellen zu wollen. Ist das, was wir bieten können, auch wenig, so wird es doch dadurch, daß Ihr unserer Aufforderung je nach Eueren Kräften folgt, bei der großen Anzahl Liedertafeln und Sangvereinen im weiten deutschen Vaterlande zum bedeutungsvollen Samenkorne, aus welchem mit Eurer Hülfe ein Baum erwachsen soll, in dessen schützendem Gezweige die buntesten Weisen erschallen werden zum Ergötzen der horchenden Menschheit.

Lasset unsere Worte zu Eueren Herzen dringen, und denket: daß es einem großen Volke wohl zukomme, vor Allem die zu belohnen, welche geistig für selbes thätig sind. Geschieht dies hier zwar nur in abgegrenztem Gebiete, so muß doch irgend wie einmal der Anfang gemacht werden. Ist dies erst geschehen, die Bahn gebrochen, so wird sich das Weitere finden.*)

Wien, am 1sten Juli 1851.

Gustav Barth, Vereins-Vorstand.	Josef Legat, Vereins-Schriftführer.

*) Das Verzeichniß der Namen jener Tonsetzer, von welchen der Männer-Gesangverein zu Wien in den, seinen Satzungen gemäß veranstalteten Concerten und Aufführungen des Vereinsjahres 1850—51 Werke zum Vortrage gewählt hat, nebst deren Angabe, folgt in nächster Nummer.

D. Red.

Kleine Zeitung.

Die neue „Union des beaux Arts" in London. Wir entnehmen folgende deutsche Uebersetzung aus dem englischen Prospectus: „Das allgemeine und tiefgefühlte Bedürfniß, einen geselligen und innigen Bund zwischen Künstlern, Gelehrten und Freunden schöner Künste und Wissenschaften zu stiften, hat von Seite mehrerer Künstler und Schriftsteller die Gründung einer Gesellschaft veranlaßt, deren Zweck und Aufgabe sein wird, durch musikalische und literarische Vorträge, durch Ausstellung von Gemälden und anderer Kunstwerke, durch freie und geistig anregende Geselligkeit auf den Geschmack und die Kunstliebe ihrer Mitglieder bildend einzuwirken. — Die Gesellschaft wird wenigstens einmal in der Woche Abends, in einem eigens dazu elegant ausgestatteten Privathause zusammenkommen. — Die Zahl der Gesangs- und Instrumental- so wie der literarischen Vorträge ist für jeden Abend beschränkt und jedes Mitglied, ob Künstler oder Dilettant, ist zur Mitwirkung berechtigt. Zwischen den Vorträgen ist Conversation. — Der Gemäldeausstellung sind eigene Zimmer angewiesen und ein besonderer Ausschuß hat über die Zulassung eines Kunstproduktes zu entscheiden. Außerdem wird ein Catalog zur Einsicht vorliegen, der den Namen des Künstlers, die Beschreibung seines Werkes und dessen Werth angeben wird. Jedem Mitgliede ist gestattet Curiositäten und Kunstwerke auch von Nichtmitgliedern auszustellen. — Die Subscription ist nur zwei Guineen jährlich, die nach Ueberlieferung der Eintrittskarten bezahlt werden muß, und womit jedes Mitglied aller weiteren Verbindlichkeiten enthoben ist. — An der Spitze der Gesellschaft steht ein Ausschuß, der jährlich zum Theil erneuert wird und die Verpflichtung hat die Statuten aufrecht zu erhalten. Zur Leitung der speciell weiblichen Angelegenheiten wählen die Damen ihren eigenen Ausschuß. — Der Vorschlag eines Mitgliedes und die Stimmenmehrheit des Ausschusses entscheiden über die Aufnahme. Jedes Mitglied hat das Recht einen Fremden, jedoch nur für einen oder zwei Abende einzuführen, muß aber zu diesem Behufe vorher eine Fremdenkarte vom Secretär fordern, worauf der Name und die Adresse des Einzuführenden angegeben sein muß. — Diejenigen Herrn oder Damen, welche diesem Verein als Mitglieder beizutreten wünschen, werden gebeten sich deshalb an den Secretär zu wenden. — Schenkungen werden vom Secretär oder Kassirer der Gesellschaft mit Dank in Empfang genommen. — Unterzeichnet sind: **Ch. Goffrie, Adolph Gollmick.**

Diese Gesellschaft, unseren Tonkünstler-Vereinen ähnlich, welche den neuesten Nachrichten zu Folge sich der größten Theilnahme erfreut, hat am 11ten November mit einem großen Concerte begonnen.

Tagesgeschichte.

Todesfälle. Dr. **Mainzer** ist vor Kurzem in Manchester gestorben.

Vermischtes.

Musikdir. **Tschirch** in Liegnitz hat Siebeck's Stelle in Gera erhalten.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Theatermusik.

Arrangements.

Orion. Gesänge berühmter Meister, herausgegeben von Carl Klage. Berlin, Damköhler.
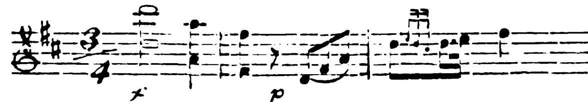
Aus dieser Sammlung, von welcher bereits in früheren Blättern dies. Zeitschr. einzelne Nummern angezeigt wurden, liegen vor: Dr. Arne (1761), Duett aus der Oper: Artaxerxes, 12½ Sgr. — M. Haydn, Duett für zwei Soprane aus den Litaneien, 10 Sgr. — Schwanberger, Duett aus der Oper: Romeo und Julie, 10 Sgr. — Hasse, Recitativ und Arie aus dem Oratorium: Die Bekehrung des heiligen Augustin, 10 Sgr. — Galuppi, Arie aus der Oper: Die Großmuth des Titus, 10 Sgr. — Trajetta, Recitativ und Duett aus der Oper: Iphigenie (1758), 17½ Sgr. — Sarti, Duett (für zwei Soprane), 15 Sgr. — Paisiello, Duett aus der passione di Jesu Christo (zwei Soprane), 15 Sgr. — Scarlatti, Arie aus der Oper: Die Großmuth des Titus (Alt), 10 Sgr., und eine Arie ebendaraus (Sopran), 7½ Sgr.

Concertmusik.

Arrangements.

J. Haydn's Symphonien, für das Pianoforte zu zwei Händen gesetzt von Carl Klage. Berlin, Damköhler. 20 Sgr.

Es ist dies Nr. 24 der Zahl nach, in D-Dur, mit dem einleitenden Adagio:



Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

J. S. Bach, Claviercompositionen. Behufs der Einführung in seine größeren Werke zum Gebrauche beim Unterricht mit Fingersatz versehen und herausgegeben von A. G. Ritter. Heft 2. Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr.

Diese sehr empfehlenswerthe Auswahl für Solche, die sich den Weg zu Bach's größeren Werken bahnen wollen, bedarf nicht der weiteren Anpreisung. Der geehrte Herausgeber hat durch eine sinnvolle Anordnung dafür Sorge getragen, daß Anfänger in dieser Musikgattung auf eine zweckentsprechende Weise zum Ziele gelangen. Sie sei der Aufmerksamkeit der Clavierspieler angelegentlich empfohlen.

Instructives.

Für Pianoforte.

F. G. Klauer, Op. 6. Instructive melodiöse Clavierstücke zu zwei und vier Händen nach methodisch progressiver Folge bearbeitet. 1stes Heft, enthaltend Clavierstücke im Umfange von fünf Noten, 32 zweihändige und 12 vierhändige Stücke, und 70 mechanische Fingerübungen. Eisleben, Reichardt. 10 Sgr.

Ein zweckmäßig geordnetes Werkchen, das zwar nichts Neues aufstellt, indem es, gleich ähnlichen vorhandenen Uebungsstücken, den jugendlichen Anfängern im Clavierspiel gründlich und methodisch fortschreitend die ersten Elemente beizubringen sucht, aber gewiß mit Nutzen gebraucht werden wird. Beigefügt sind erläuternde Bemerkungen über die verschiedenen Vortragszeichen, so weit sie daselbst in Anwendung kommen. Aufgefallen ist uns eine gewisse Nüchternheit und Trockenheit in den zwei- und vierhändigen Stücken. Ihr musikalischer Inhalt könnte noch belebender und anregender sein.

Ferd. Schulz, Op. 18. Zwölf Uebungsstücke für angehende Clavierspieler. Berlin, Damköhler. Heft 2. 10 Sgr.

Es sind diese Uebungsstücke sehr brauchbar und empfehlenswerth. Sie verbinden den doppelten Zweck, daß sie neben dem Didaktischen das Musikalische in sehr gewinnender Form berücksichtigen. Eine eigentliche systematische Ordnung ist nicht befolgt; nach Bedürfniß und Fähigkeit wird der Lehrer bald von dem einen oder anderen mit Erfolg Gebrauch machen können.

Bücher, Zeitschriften.

G. Schilling, Musikalische Didaktik oder die Kunst des Unterrichts in der Musik. Ein nothwendiges Hand- und Hülfsbuch für alle Lehrer und Lernende der Musik, Erzieher, Schullehrer, Organisten, Volksschullehrer ꝛc. 2te bis 4te Lieferung. Eisleben, Kuhnt.

Es enthalten diese vier Lieferungen in Einem Bande den zweiten speciellen Theil, der die Praxis des musikalischen Unterrichts enthält, oder die eigentliche musikalische Methodologie. Wie im ersten Theile so sind die Rubricirungen auch hier wieder gehäuft; das Schematisiren ist die stärkste Seite

des Buches. Die erdrückende Breite verfolgt uns auch hier wie im ersten Theil. Die guten Bemerkungen und Beobachtungen, die niedergelegt sind, können mit einem Achtel der Worte, die der Verfasser macht, ausgesprochen werden. Neues bietet er nicht. Jeder Lehrer macht diese Beobachtungen von selbst, wenn er nur einigermaßen aufmerksam ist. Daß das Buch nützlich werden kann für manchen noch Unkundigen, soll nicht in Abrede gestellt werden, daß es aber eine eigentliche Pädagogik in wissenschaftlicher Begründung enthalte, darauf kann es nicht Anspruch machen.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Fr. Spindler, Op. 22. Valse brillante pour le Piano. **Dresden, Brauer. 12½ Ngr.**

Dieser Walzer zeichnet sich vor vielen neueren valses brillantes durch seine angenehme, melodiöse Abrundung aus; es ist keine Stückarbeit, sondern recht aus einem Gusse hingeworfen, mit leichter, graciöser Salontourniere. Dabei hat er für Dilettanten das Empfehlenswerthe, daß er bei seiner effectvollen Brillanz keine erheblichen Schwierigkeiten in der Technik bietet. Er kann daher mit Recht empfohlen werden.

Fr. Spindler, Op. 21. Trauer-Marsch für das Pianoforte. Dresden, Brauer. 10 Ngr.

Zunächst die einfache, pianofortemäßige Behandlung muß an diesem Trauermarsch anerkannt werden; es ist immer wohlthuend, wenn man dem Natürlichen begegnet, um so mehr, als man auch jetzt noch, nachdem die Zeit der Fingergaloppaden vorüber, häufig bloße technische Tourniere antrifft. Der Inhalt des vorliegenden Trauermarsches ist zwar nicht bedeutend, aber er zeugt von einem gesunden Sinn, und trifft den richtigen Ton, der nicht verfehlen wird, bei Anderen Anklang zu finden. Sein mehr sanfter, elegischer als heroischer Charakter macht eine wohlthuende, beruhigende Wirkung.

H. A. Wollenhaupt, Op. 20. Six petits morceaux caracteristiques pour le Piano. **Leipzig, Klemm. 22½ Ngr.**

Ein sehr empfehlenswerthes Werk, namentlich für Unterrichtszwecke sehr zweckfördernd. Der Geist, der in allen sechs Stücken herrscht, ist ein höchst solider, nirgends Extravaganzen, Alles pianofortemäßig, spielbar und sinnvoll ausgeführt. Dabei ist auch nicht blos die Abrundung in der Form berücksichtigt, sondern auch der Inhalt wird den Spieler auf eine angenehme Weise beschäftigen. Nr. 1 ist eine Etude, nicht schwierig, aber für den egalen Vortrag der Triolen sehr bildend. Nr. 2 „Idylle", ein sehr anmuthiges, stilles Stück, ohne weitere Schwierigkeiten. Nr. 3 „Etude eroica" für Prüfung der Kraft und Ausdauer sehr instructiv, dabei in musikalischer Hinsicht nicht ohne Compositionswerth. Nr. 4 „Scherzino", ein leicht beschwingtes, freundliches Miniaturstück; Nr. 5 „Impromptu", gleichfalls werthvoll seinem Inhalte nach, und von glatter, sehr fein abgerundeter Form. Nr. 6 „Feuille d'Album", mit einer sanft hinfließenden Cantilene. Für instructive Zwecke sehr geeignet, indem es an den Spieler die Aufgabe stellt, den lieblichen Gesang bald in der einen, bald in der anderen Hand abwechselnd gleichmäßig und fließend vorzutragen, und den Ton voll aus dem Pianoforte zu ziehen, während die Begleitung in sanfter Bewegung sich darüber verbreitet. Gewidmet sind diese Stücke dem bekannten und verdienstvollen Pianofortelehrer Julius Knorr in Leipzig.

Herm. Bethke, Op. 1. Sechs Lieder ohne Worte für das Pianoforte. Leipzig, Whistling. 12½ Ngr.

Ihrem geistigen Inhalte nach zeigen diese Lieder ohne Worte den Componisten auf derjenigen Schaffungsstufe, wo die Gedanken noch nicht die nöthige Reife erlangt haben; sie sind mehr von sinnlichem Wohlklang umgeben als von tieferer geistiger Beantheiligung durchdrungen. Demungeachtet spricht sich in ihnen ein hübscher Geist aus, der bei größerer Entwicklung Befriedigenderes zu leisten verspricht. Die Lieder haben die Ueberschriften: „der Abschied", „der Auswanderer", „Sehnsucht", „Ruhe am See", „Gondel auf bewegtem Wasser", „Sturmes Toben". Bei Nr. 2, der Auswanderer, läßt sich allerdings die Beziehung nicht herausfinden; diese Ueberschrift ist zu vag, und bietet außer der Beziehung auf Abschied keine musikalischen Anknüpfungspunkte. Desgleichen bleibt es bei Nr. 5, Gondel auf bewegtem Wasser, nur bei einer gewissen äußerlichen Darstellung, ohne ein höheres musikalisches Moment zur Geltung zu bringen. So ist auch Nr. 6, Sturmes Toben, wohl mehr eine gute Fingerstudie, als eine musikalische Charakteristik. Uebrigens zeigt sich der Componist von der technischen Seite gut geschult und gewandt; es ist Alles fließend und pianofortegerecht geschrieben. Tiefere Studien an den besten Mustern werden ihn zu höherem Produciren fördern. —

Aug. Reinecke, (ohne Opuszahl). Elfenreichen. Lied ohne Worte für das Pianoforte. Hannover, Nagel. 12 gGr.

Als Musikstück an und für sich ist dieses Lied ohne Worte von angenehmer melodiöser Wirkung, technisch gut ausgeführt und leicht spielbar; der Inhalt aber erhebt sich nicht zu tieferen Anschauungen von Dem, was der Titel besagt. Das Elfenwesen ist nicht fein und duftig genug zur Darstellung gebracht. Für die Breite der Anlage ist nicht hinlängliche Mannichfaltigkeit der Gedanken darin enthalten. Die Sextolen- und Triolenfiguren ermüden, wenn sie im Verlaufe keinen neuen Inhalt mitbringen. Obwohl die Gedanken von keiner besonders charakteristisch hervortretenden Weise sind, wird es jedoch als Clavierstück an sich nicht undankbar für Spieler sein. — Wie wir hören, ist der strebsame jugendliche Componist vor Kurzem gestorben.

F. Edward Doctor, Op. 18. Die Plantage. Neger-Melodien für das Pianoforte frei übertragen. Nr. 1.

Favourite Banjo Song. **Wien, Müller's Wittwe. 10 Ngr.**

Die ganze Geschichte ist nichts weiter als ein musikalischer Speculationspuff. Ueber folgende Melodie:



deren Authenticität man sehr geneigt ist in Zweifel zu ziehen, wenigstens durchaus nichts Originales und sonst Hervorstechendes hat, ist vom Verfasser eine schale Sauce gegossen, die sich in äußerst dilettantisch-anfängerischer Weise bis zum Ende gründlichst langweilend fortspinnt. Selbst als Fingerstudie ist sie zu unbedeutend und nichtssagend, da unsere heutigen Etüden mehr Musik in einem Tacte haben als diese ganze Planlage vom Anfang bis zum Ende.

Für Saiten- oder Blasinstrumente mit Pianoforte.

H. Proch, Op. 163. Lied ohne Worte für Waldhorn (oder Violoncell) mit Begleit. des Pfte. Stuttgart, Ebner. 15 Ngr.

Die Weise Proch's ist hinlänglich bekannt, daher sei über diesen Inhalt der Composition nicht die Rede, sondern nur davon, daß dieses Stück für den Bläser sehr dankbar ist und ohne besondere Schwierigkeiten. Die Stimmung des Horns ist F.

Für Guitarre.

C. Lehmann, Der Minnesänger. Ausgewählte Lieder und Arien mit einfacher Guitarre-Begleitung. Erste Sammlung. Enthaltend: Anleitung mit den Accorden auf der Guitarre, und 55 Gesänge, welche auch am Pianoforte benutzt werden können. Stade, in Commission der Naumburg'schen Buchhandlung. 10 Sgr.

Die Anleitung, welche die Vorkenntnisse zum Guitarrespiel enthält und die nöthige Accordlehre, ist recht gut und übersichtlich geordnet. Die Lieder und Gesänge, welche in diesem Hefte enthalten sind, haben eine leichte und angenehme Unterhaltung zum Zweck, und sind theils Volkslieder, theils andere für gesellige Zwecke bestimmte Lieder. Freunden der Guitarre werden sie eine willkommene Gabe sein.

Lieder und Gesänge.

Marie Börner-Sandrini, Pensées musicales. **Nr. 5 und 6 aus Heft 2. Dresden, Brauer. à 17½ Ngr.**

Die Componistin zeigt zwar keine besondere Erfindungsgabe, indem sich ihre musikalischen Gedanken mehr an eine gewisse allgemein verbreitete Ausdrucksweise anschließen, allein die Art, wie sie dieselben kundgiebt, zeugt von technischem Geschick; auch ist das Gefühl, was sich darin ausspricht, nicht ohne Wärme und tieferes Erregtsein; nur hier und da gewinnt es den Anschein des Manierirten. In Nr. 5 „Du standest vor mir" von Lev. Schücking sei auf die ungleiche Declamation aufmerksam gemacht: du standest v o r mir und vor m i r. Das Letztere ist das Richtige.

J. G. Müller, „Fliege Vogel, fliege Falke". Lied für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Dresden, Brauer. 10 Ngr.

Einfach und im Volkston gehalten wird dieses Lied seine Wirkung nicht verfehlen, da es von einer natürlichen Innigkeit getragen wird, die sich dem Inhalte des Gedichtes sinnig anschließt. S. 5, Syst. 3, Tact 2 muß es in der Singstimme es **d** (nicht c) c heißen.

Für Männerstimmen.

A. Lortzing, Drei scherzhafte Gesänge für vier Männerstimmen. Leipzig, Klemm. Compl. 1 Thlr. Einzeln: Nr. 1 u. 2, à 10 Ngr.; Nr. 3, 15 Ngr.

Von diesen drei Gesängen bringt es Nr. 3 „des Hauptmanns Wunsch" zu keinem recht erfreulichen Humor: es ist zu trocken und nüchtern; es ist mehr gemacht als in einer glücklichen Stunde entstanden. Dagegen sind Nr. 1 und 2 sehr gelungen. Ersteres von Bürger „Du mit dem Frühlingsangesichte" bei seinem schalkhaften Wesen sehr gemüthlich und populär gehalten, letzteres, „Walzerlied" von N. Vogl, von sehr anmuthigem, einschmeichelndem Charakter. Beide sind leicht ausführbar, und daher Männergesangvereinen zu empfehlen.

Jul. Otto, Im Walde. Dichtung von C. Gärtner, für Männerstimmen mit Orchesterbegleitung. Schleusingen, Glaser. Clavierauszug, 2 Thlr. Orchesterstimmen, 3 Thlr. 15 Ngr. Die vier Singstimmen, 20 Ngr.

Die Männervereine erhalten wieder ein neues Werk von dem für Männergesang thätigen Componisten. Die Verbindung der einzelnen Gesangsnummern (deren zwölf sind) geschieht nicht, wie in früheren ähnlichen Compositionen, durch Declamation, sondern durch das Orchester, und zwar in solcher Weise, daß die Malerei in der ausgedehntesten Weise sich geltend macht. Die Einleitung schildert Waldesstille der Nacht, geheimnißvolles Rauschen der Bäume, Sonnenaufgang. Nach Nr. 1 erwachen die Vögel; nach dem Morgengebet (Nr. 3) hört man die Axtschläge des Holzhackers, das Brechen der Zweige, das Krachen der fallenden Bäume. Daß man bei Nr. 8 „Waldmühle" das Klappern der Waldmühle vernimmt, versteht sich von selbst. Das Ganze wird zweifelsohne von den Männergesangvereinen als ein angenehmes Unterhaltungsstück willkommen geheißen werden. Die Ausführung der Gesänge hat keine Schwierigkeiten, sie sind leicht faßlich und gefällig, und muthen dem Auffassungsvermögen der Sänger nicht zu viel zu.

Intelligenzblatt.

Vierte Novasendung

der C. Luckhardt'schen Musikalienhandlung in Cassel

(den 15. November 1851).

Abt, F., Barcarole von Schenk — Wo lebst du schöner Traum? von Scheurlin — „Sie hat um mich geweint" von Schnauffer. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 83. 12½ Sgr.

Brunner, C. T., Der fröhliche Tänzer. Eine Sammlung leichter Tänze nach Motiven der beliebtesten Opern- und Tanz-Compositionen für das Pianoforte bearbeitet. Op. 203. Heft 1, 2,
à 4 ms. 12½ Sgr.
à 2 ms. 7½ Sgr.

——, Fantaisie brillante sur des Motifs favoris de l'Opéra: Guillaume Tell de Rossini. Op. 216. 15 Sgr.

Czerny, C., Album élégant des Dames Pianistes. 24 Morceaux mélodieux pour le Piano.
Op. 804. Nr. 1. Euphrosine. 7½ Sgr.
Nr. 13. Eugenie. 7½ Sgr.

Eschmann, C., Was einem so in der Dämmerung einfällt. Zwölf charakteristische Tonbilder für das Pianoforte. Op. 8. Heft 3. Marsch — Erinnerung — Aus der Jugendzeit. 25 Sgr.
Heft 4. Auf dem See — Salon-Etude — Epilog. 25 Sgr.

——, Fantasiestück für Clarinette in B. (oder Violine) und Pianoforte. Op. 9. 1 Thlr. 5 Sgr.

Häser, C., Drei Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme und Chor mit Begleitung des Pianoforte.
Op. 2. Frühlingsahnen. 22½ Sgr.
Op. 3. Der Wanderer an das Vaterland. Gedicht von Nodnagel. 15 Sgr.
Op. 4. In vino veritas! Gedicht von J. Glocke. 15 Sgr.

Kraushaar, O., Lyrische Tonbilder für das Pianoforte. Op. 5. 22½ Sgr.

Mayer, C., Deux Morceaux de Salon pour le Pianoforte. Op. 163.
Nr. 1. Rêverie, Nocturne. 10 Sgr.
Nr. 2. Gage d'Amitié. Divertissement. 15 Sgr.

Schumann, R., Fantasiestücke für Pianoforte und Clarinette. Arrangement für Pianoforte zu 4 Händen. 1 Thlr.

Im Verlage des Unterzeichneten erschienen so eben und sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Vom Pagen und der Königstochter.

4 Balladen von E. Geibel

für eine Singstimme und Pianoforte componirt

von

Albert Dietrich.

Op. 5. Preis 1 Rthlr. 5 Ngr.

1. Auf dem Wasser. 2. Im Freien. 3. Auf den Bergen.

Drei leichte Rondos

für das Pianoforte zu vier Händen componirt

und der lieben Jugend gewidmet

von

Julius Otto.

Preis: 1, 2, 3. à 15 Ngr. — cpl. 1 Rthlr. 10 Ngr.

Leipzig, December 1851. *C. Merseburger.*

G. Müller in Rudolstadt offerirt und sieht Geboten entgegen:

1 **Leipziger allgemeine musikalische Zeitung,** compl., 1ster bis 50ster Jahrgang, in Pappbd. und gut erhalten.

1 **Neue Zeitschrift für Musik,** 1ster bis 23ster Band, in Pappbd. und gut erhalten.

Verkauf einer Orgel.

Zu Schötmar im Fürstenthum Lippe (in der Nähe der Cöln-Minder Eisenbahn) steht wegen Neubaus der Kirche eine erst zehn Jahr alte **Orgel** mit zwei Manualen, Pedal und 20 klingenden Stimmen billig zu verkaufen. Anfragen darüber (franco) werden vom Rendant *Goedecke* zu *Uflen* (im Lippischen) angenommen. Die Disposition ist folgende: I. Manual: 1) Prinzipal, 8' von Zinn, 2) Bordun, 16' v. Holz, 3) Viola d. Gamba, 8' v. Metall, 4) Hohlflöte, 8' v. Holz, 5) Quintaton, 8' v. Metall, 6) Octave, 4' v. M., 7) Gemshorn, 4' v. M., 8) Quinte, 3' v. M., 9) Octave. 2' v. M., 10) Mixtur, 4fach. II. Manual: 11) Gedact, 8' v. H., 12) Salicional, 8' v. M., 13) Querflöte, 8' v. Birnbaumholz, 14) Octave, 4' v. M., 15) Kleingedact, 4' v. M., 16) Octave, 2' v. M. Pedal: 17) Subbass, 16' v. H., 18) Octavbass, 8' v. M., 19) Violon, 8' v. H., 20) Posaune, 16'.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin. P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
J. Fischer in Prag. G. u. B. Westermann in New-York.

Fünfunddreißigster Band. № 24. Den 12. December 1851.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Polemisches.

Erwiderung auf einen Artikel in Nr. 47 der Grenzboten.

Von

F. Brendel.

Ich bitte den geneigten Leser um Entschuldigung, wenn ich einmal dies. Bl. für eine Angelegenheit mehr persönlicher Art und in meinem Interesse in Anspruch nehme. Es war stets mein Grundsatz, auf Angriffe von einer Beschaffenheit, wie der in Rede stehende, nicht zu antworten. Wohl hielt ich dies Letztere für nothwendig bei Erörterung schwebender Fragen, in wissenschaftlicher Discussion, weil in einem solchen Falle höhere Zwecke vorliegen; um eitles Geschwätz aber kümmerte ich mich bisher wenig, sowohl im Leben wie in der Presse, von der Ueberzeugung durchdrungen, daß man die richtige Würdigung eines solchen ruhig der Beurtheilung aller Einsichtsvollen überlassen kann. Mache ich jetzt eine Ausnahme, werde ich sie in Zukunft öfter machen, ändere ich mein Verhalten, so geschieht es, weil veränderte Verhältnisse eine andere Stellung erheischen. Gewisse Leute vermögen das Schweigen nicht zu fassen, — im Leben und in der Presse — sie werden übermüthig, wenn sie ohne Zurechtweisung davon kommen. In der Gegenwart drängt überhaupt alles zur Spitze, die verschiedenen Richtungen treten mehr und mehr auseinander; die Einen gehen vor- die Anderen rückwärts; was bisher noch ruhig neben einander bestehen konnte, beginnt seine Unvereinbarkeit zu offenbaren; alle niederen Leidenschaften erwachen, Haß und Verfolgungssucht machen sich geltend, und die Sache muß als Vorwand dienen, um persönlicher Gereiztheit Luft zu machen; es wird darum zu Zeiten nothwendig werden, ein wenig dreinzuschlagen.

Den Lesern, die seit einer Reihe von Jahren dies. Bl. gefolgt sind, sage ich gewiß nichts Neues, wenn ich ihnen mittheile, daß mir aus meinen Bestrebungen viele Feinde erwachsen sind. Man vergegenwärtige sich die Richtung dieser Bl. Ich habe zwar nie denselben die Bestimmung eines Oppositionsjournals gegeben, auch suchte ich sie dem Cliquenwesen unserer Zeit fern, stets die allgemeinere Beschaffenheit, die sie außer und über den Parteien erhielt, aufrecht zu halten; dies jedoch nicht soweit, um denselben einen bestimmten Charakter zu entziehen. Gegen das Alte und Abgelebte, gegen das Schlechte und Gesinnungslose u. s. f. wurde Opposition gemacht; die Vertretung der Neuzeit, die Vertretung des Fortschritts war unser Ziel. Innerhalb dieses Standpunktes aber gab ich einer großen Mannichfaltigkeit der Ansichten, den freiesten Erörterungen Raum; es war der Grundsatz, jeder mit Geist vertretenen Ansicht innerhalb der bezeichneten Schranken Gehör zu verschaffen; ich suchte dabei ernste Haltung, Würde und literarischen Anstand

stets zu bewahren; niederer Leidenschaftlichkeit, persönlicher Gehässigkeit waren dies. Bl. nie zugänglich. Hin und wieder ist ziemlich Scharfes, Schroffes vorgekommen. Weil ich selbst so viel Vertrauen in die Wahrheit dessen besitze, was ich erstrebe, daß mich Gegenreden nicht irre machen, so traue ich dieselbe Festigkeit auch Anderen zu. Nur zufällige Mängel der Erscheinungen, Uebertreibungen und Einseitigkeiten können durch Polemik vernichtet werden, nicht das wirklich Berechtigte. Darum trug ich kein Bedenken auch bei Angriffen gegen Anerkanntes. Daß war die von mir klar erkannte und allen Anfechtungen gegenüber mit Entschiedenheit aufrecht erhaltene Richtung dies. Bl., meiner Ansicht nach unter den bisherigen Verhältnissen die angemessenste.

Aber selbst diese Haltung, diese Unparteilichkeit war für Manchen zu viel, weil man überhaupt noch nicht reif war, Freisinnigkeit und ernste Haltung auf musikalischem Gebiet zu ertragen. Meist hat die musikalische Kritik nur einen freisinnigen Anlauf genommen, ohne im Stande zu sein, denselben durchzuführen. Selbst diese Bl., so energisch und kühn zu Anfang, hatten eine, wenn auch nur kurze Epoche, wo in denselben arg gelobhudelt wurde, dies namentlich in Bezug auf Leipziger Verhältnisse. So Vortreffliches, in der Geschichte Denkwürdiges in Leipzig geleistet wurde, so gingen doch einige begeisterte Schwärmer zu weit, und wollten sich gar in den Staub werfen. Ich trat solchen Bestrebungen gegenüber, die Würde, die Freiheit der Kritik aufrecht erhaltend, weit entfernt von irgend welcher Gehässigkeit, im reinsten Streben für die Sache. Im Bewußtsein der reinen Absicht berührte es mich wenig, als ich sah, daß man mein Wollen verkannte.

Ich habe nicht nöthig, den Lesern dies. Bl. die Fälle zu erzählen, welche weiterhin Veranlassung zur Feindschaft gaben; sie sind denselben bekannt. Alle diese Erscheinungen sind aus meiner freisinnigen Haltung zu erklären. Ich habe so eben schon erwähnt, wie ich von der Ansicht ausging, daß das Aechte stets sich bewähren, im Feuer des Widerspruchs sich läutern muß, und es erschien mir darum ängstliche Rücksichtnahme unwürdig. Ich wollte statt des bisherigen Autoritätglaubens, der leicht erschüttert wird, aus eigener Prüfung gewonnene Ueberzeugung. Dabei suchte ich mich fern zu halten von jener hin und wieder auch versuchten Rücksichtslosigkeit der Kritik, welche beim Anblick des in Wahrheit vorhandenen Elends, der grauenvollen Demoralisation, das Kind mit dem Bade ausschüttete, übereilt zuschlug, und darum ohne Erfolg war. Ich trat sogleich der bis dahin meist üblichen Anonymität entgegen, fordernd, daß Jeder seine Meinung mit seines Namens Unterschrift vertrete. Wenn man bis dahin Rücksicht genommen hatte gegen persönlich Nahestehende, Mitarbeiter u. A., so verlangte ich, daß man im Dienst der Sache aus Ueberzeugung und frei von aller Persönlichkeit Gesprochenes ertragen lerne. Meine eigenen persönlichen Beziehungen blieben dabei völlig aus dem Spiele. Der literarische Gebrauch ist, daß man Freunde lobt und Feinde tadelt. Bei mir ist oft das Umgekehrte geschehen, ich habe es gethan mit Rücksichtslosigkeit gegen mich selbst, und willig die Unannehmlichkeiten, die daraus hervorgingen, auf mich nehmend. Mancher, der mich beleidigt hatte, wunderte sich, später eine ganz unbefangene Beurtheilung zu finden, nicht fassend, wie es einen Standpunkt geben könne, auf dem alles Persönliche, das eigene Ich so vollständig überwunden ist. Man glaubte, ich wolle Concessionen machen, und konnte dann eine vielleicht nöthig werdende gegentheilige Aussprache nicht begreifen, eine Aussprache, welche Alles wieder zerstörte, was auferbaut schien. Leider sind wir soweit heruntergekommen, daß so sehr Viele nur an sich selbst denken, nichts Höheres kennen als ihr persönliches Interesse, jede Beurtheilung aus persönlichen Motiven ableiten, mit Recht freilich in so weit, als die Unlauterkeit so vieler Stimmen in der Presse, die Art, wie dieselbe mißbraucht wird, auf nichts Anderes schließen läßt.

Neuerdings hat meine Parteinahme für Wagner mir noch einige Gegner mehr auf den Hals gehetzt. Ich habe vor einiger Zeit erzählt (Bd. 34, Nr. 25) wie ich zu dieser Parteinahme gekommen bin. Es war die Macht der Sache, welche mich gewann, die große Bedeutung dessen, was Wagner, theils als Schriftsteller über Kunst, theils als Tonsetzer leistet. Gewohnt, nicht darnach zu fragen, ob meine Ueberzeugung mir Feinde erweckt, habe ich diese Richtung vertreten. Ich freue mich jeder Zustimmung, ich bin persönlich friedliebend, und stehe am liebsten in freundlicher Beziehung zu Allen. Wenn es aber sein muß, bringe ich mein persönliches Behagen willig der Sache zum Opfer.

Auf diese Weise sind die gegenwärtigen Beziehungen entstanden; sie erklären sich aus den von mir festgehaltenen Grundsätzen unseren jetzigen musikalischen Zuständen gegenüber.

So war ich darauf gefaßt, daß beim Erscheinen meiner „Geschichte der Musik" meine Gegner dies als willkommene Gelegenheit betrachten werden, mich herunter zu reißen. Ich verfalle keineswegs in den eben von mir gerügten Fehler, etwaigen Tadel nur aus persönlichen Motiven zu erklären, wenn ich jetzt ausspreche, daß dies geschehen ist, ich prüfe vorurtheilslos und nur dann erst entscheide ich mich; hier aber werde ich beweisen, daß persönliche Gehässigkeit, leicht erklär-

lich aus dem, was ich vorausgeschickt habe, die Feder geführt hat, und ich zweifle nicht, daß jeder Unbefangene mir Recht geben wird.

Außer dem Artikel in den „Grenzboten" ist es eine Recension in dem „literarischen Centralblatt", einem Journal, dessen Bekanntschaft ich bei dieser Gelegenheit machte. Ich würde diese Recension allein nicht beachtet haben; sie ist so grundverkehrt, daß sie eine Erwiderung in Wahrheit nicht verdient; nur weil der Ref. der Grenzboten sich darauf bezieht, erwähne ich sie. Den Autor derselben errathe ich; pflichtschuldigermaßen kämpft er von älterem Standpunkt aus gegen mich, wie er gegen einen Hauptmitarbeiter dies. Bl. dies schon vor Jahren gethan hat. Seine Richtung blickt durch, indem er am Schlusse verächtlich meint, ich erkenne in Wagner die Spitze der gegenwärtigen Entwicklung, den Messias der Neuzeit. Aber sein Kampf ist ein unglückseliger. Jeder Unbefangene erkennt sogleich diese übersprudelnde Hast, möglichst viel Schlechtes von meiner Schrift auszusagen, diesen komischen Zorn, der sich überstürzt, nach allen Seiten um sich haut, dabei auch Oulibischeff nicht schont, um nur ja kein gutes Haar an meiner Schrift zu lassen. Das ganze Gerede ist mit wenig Worten zu beseitigen. Bei der Beurtheilung eines Buches muß man unterscheiden zwischen dem, was der Autor wollte, und dem was er erreicht hat. Nun ist das, was ich gewollt habe, unwiderleglich richtig, und muß von Allen zugestanden werden; wer es bestreitet, dem darf man einfach sagen, daß er die Sache nicht versteht, die gegenwärtigen Verhältnisse nicht kennt. Was bisher auf dem Gebiete der Geschichte der Musik existirte, war in der Hauptsache für Gelehrte, meist eben so wenig für die Künstler, wie für das größere Publikum vorhanden; eine zusammenhängende Darstellung des Gesammtgebietes fehlte, unter consequent durchgeführten Gesichtspunkten war das Ganze noch nicht erfaßt worden, an eine Betrachtung der neuesten Zeit und ein durch die Geschichte vermitteltes Verständniß derselben war noch Niemand gegangen. Dies Alles hatte großentheils die Flachheit des Urtheiles, die Geschmacksverderbniß, alle die Uebelstände, welche wir beklagen, zur Folge; auch den Edleres Erstrebenden war keine Gelegenheit gegeben, sich eine tiefere Anschauung von der Entwicklung der Tonkunst zu verschaffen. So wollte ich dazu beitragen, diese Uebelstände zu beseitigen, indem ich ein leichter zugängliches Buch schrieb, in dem zugleich eine bestimmte Gesinnung niedergelegt ist. Eben so ist unleugbar, daß jetzt ein großer Umschwung auf musikalischem Gebiet sich vorbereitet, und ich bin der Erste, der von diesem Gesichtspunkt aus eine ausgeführtere Darstellung versuchte. Hätte dies mein Rec. anerkannt, und bemerkt, daß das Geleistete dem Gewollten nicht entsprechend sei, so konnte er das Buch verdächtigen. Statt dessen wirft er unzweifelhaft Richtiges mit allem Uebrigen zusammen, und vernichtet so sein eignes Urtheil.

Der Ref. der Grenzboten, ein früherer Mitarbeiter dies. Bl., würde gegen mein Werk schwerlich geschrieben haben. Unsere Wege sind mehr und mehr auseinander gegangen, indem er den Rückschritt, ich den Fortschritt vertrat, ich die Musik dem allgemeinen Leben nähern, er dieselbe absperren, im Sinne früherer Zeit auf einen kleinen Kreis beschränken wollte, und unsere Verbindung löste sich auf. Aber wir stehen noch jetzt in Geschäftsverkehr, der persönliche Zusammenkünfte für uns nothwendig macht. Da kam der Angriff gegen ihn in Nr. 15 und 16 dies. Bl. In Folge desselben glaubt er sich jeder Rücksicht enthoben, und hat, statt sich zu vertheidigen und den Versuch einer weiteren Begründung seiner Ansicht zu wagen, nach den Grundsätzen unserer gesellschaftlichen Moral nichts eiliger zu thun, als sich an mir zu rächen.

Gehen wir zu einer kurzen Betrachtung des Artikels über. Der geneigte Leser wird mit mir in Zweifel sein, ob man in diesen Sätzen mehr die Arroganz oder die Bornirtheit bewundern soll. Es ist darin ein solcher Mangel an Verständniß, eine solche Unfähigkeit aus dem Handgreiflichsten herauszukommen, oder andererseits eine solche Plumpheit des absichtlichen Verdrehens, daß ich eine derartige Erscheinung kaum für möglich gehalten hätte. Da der Verleger einzelne Exemplare der Grenzboten nicht verkauft, kann ich nur aus dem Gedächtniß referiren, und muß mich anderer Worte als der des Verf.s bedienen. Ich bemerke dies, damit mir eine absichtliche Entstellung nicht zum Vorwurf gemacht wird.

Der Aufsatz ist „Dilettantismus in der Musik" überschrieben. Das Wort Dilettantismus, sagt unser Grenzbote, habe früher nicht die üble Bedeutung besessen, wie gegenwärtig. Erst seit Heinse und Hoffmann mit ihrer dilettantischen Schwärmerei kamen, schließe sein Begriff einen Tadel ein. Hierauf ist zu erwidern, daß Heinse und Hoffmann mit Reichardt und Rochlitz die ersten gewesen sind, welche eine geistvollere Auffassung der Tonkunst angebahnt, welche gezeigt haben, daß hinter den Noten noch Dinge verborgen seien, welche die damaligen Musiker nicht ahnten. Diesen Männern, die mehr oder weniger von der damals entstandenen Kunstwissenschaft ihren Ausgangspunkt nahmen, ist zu danken, was die gegenwärtige Zeit erreicht hat. Früher konnte es geschehen, daß man Mozart's irdische Hülle mit anderen in's Grab warf, weil man in ihm nichts sah, als den Musikanten, den Spaßmacher. Früher konnte es geschehen,

daß man den Vorschlag machte (wie der ungenannte Verf. eines Buches thut, welches, erinnere ich mich recht, zu Anfang dieses Jahrhunderts unter dem Titel: „Mozart's Geist" erschien), den Text des Don Juan zu entfernen, und, in gänzlicher Verkennung des Geistes dieser Musik, einen Stoff aus der portugiesischen Geschichte an seine Stelle zu setzen, damit man die Musik rette. Früher konnte es geschehen, daß man in Mozart einen charakterlosen Menschen, einen liederlichen Bonvivant erblickte, der seine Werke in aller Hast zusammengeschmiert habe. Jene Schriftsteller sind es gewesen, welche der Welt erst die Augen geöffnet haben über das, was sie an ihren großen Tonkünstlern und den Werken derselben besitzt. Freilich muß man wissen, daß Hoffmann z. B. Einer der Ersten war, welcher Beethoven's Genius, so wie überhaupt die geistige Bedeutung der Wiener Meister und die Stellung derselben zu einander ahnend erfaßte (in seinen Recensionen in der Allg. musik. Zeitg.), um zu einer richtigen Würdigung des Verdienstes dieser Männer zu gelangen, man muß wissen, welches das Urtheil der Fachmusiker war, und sich z. B. des Briefes Zelter's an Göthe erinnern, worin er sagt, da seien zwei junge Leute, Beethoven und Cherubini, Talent könne man ihnen nicht absprechen, aber sie befänden sich auf so verkehrtem Wege, daß aus ihnen unmöglich etwas werden könne. Daß Heinse und Hoffmann einseitig waren, wer leugnet dies? Aber dies ist mehr oder weniger das Schicksal alles menschlichen Thuns, und der ist ein Narr, der das nicht anerkennt, der, statt sich an das zu halten, was Einer Förderndes bringt, nur das bemerkt, was zu wünschen übrig bleibt.

Ich kann mich nicht bei jedem Satze des Grenzbotenreferenten so lange, wie hier im Eingange, aufhalten; ich wollte nur an einem Beispiele zeigen, wie derselbe in's Blaue hineinschwatzt. — Es wird weiterhin dem Dilettantismus eine kleine Berechtigung zugestanden. Unschuldig sei es, wenn der Dilettant Beethoven z. B. allerhand Gedanken unterzulegen liebe, an die dieser nie gedacht habe, allein neuerdings seien auch die Künstler von dieser Sucht angesteckt worden. Einem solchen kunstphilosophischen Dilettantismus begegne man bei R. Wagner, in dies. Bl. u. s. f. In meiner „Geschichte der Musik" mache er sich gleichfalls breit. — Das Verständniß unseres Schwätzers ist so gering, daß er den ungeheueren Unterschied in einem solchen Verfahren gar nicht faßt. Er kennt keinen Unterschied zwischen dem grobmateriellen und ganz äußerlichen Unterlegen sinnlicher Bilder und Vorstellungen, nach denen der Componist gearbeitet haben soll, — eine Richtung, welche diese Bl. stets bekämpften, — und einem dichterischen Nachschaffen, wie es Hoffmann gethan hat, oder dem Erkennen des geistigen Inhalts, wie wir es erstreben. Er hat keine Ahnung von dem psychologischen Proceß, auf dem ein solches Verfahren beruht, keine Einsicht, daß ein solches Verfahren nur das Resultat reicher innerer Erlebnisse sein kann. Existirt ja der tiefere Inhalt eines Kunstwerks überhaupt nicht für ihn. — Eine Beurtheilung meiner Schrift, fährt er fort, sei kaum nöthig, da sie schon durch die erwähnte Recension im L. C. abgethan sei. Einiges wolle er aus dem umfangreichen Buche zum Beweis anführen. So z. B. mein Vergleich Beethoven's mit Schiller, die von mir hinsichtlich des Inhalts zusammengestellt würden, obschon ich Beethoven als einen größeren Künstler bezeichne, der sich durch seinen Humor bis zu Jean Paul aufgeschwungen habe. — Wenn ich Beethoven mit beiden Dichtern vergleiche, so sage ich nicht, daß er sich bis zu Jean Paul aufgeschwungen habe, — dies ist eine Entstellung des Ref., — sondern erinnere an diese Dichter, um auch nach dieser Seite sein Wesen und seine Bedeutung zu veranschaulichen. In den 30ger Jahren machte einmal Fink, der schätzenswerthe Mann, den ich mit dieser Bemerkung nicht zu nahe treten will, in der Allg. Musik-Zeitung einen Vergleich Beethoven's mit — Göthe, ein Vergleich, der wie Jeder jetzt erkennt, nur das Treffende hat, das gar nichts darin trifft. Um dieselbe Zeit glaubte man noch, Beethoven sei in seiner dritten Epoche verrückt geworden, und ging allen Werken derselben aus dem Wege. Solchen Auffassungen gegenüber ist das, was ich biete, scheint mir, ein kleiner Fortschritt. — Meine Bemerkung, daß Beethoven einen Don Juan nicht hätte componiren können, wird weiterhin aufgegriffen, und dabei die scharfsinnige Combination gemacht, daß unsere Schule gern mit dem Kategorien der Sittlichkeit und Unsittlichkeit zu operiren liebe. Weil der Gang der Sache in meiner Schrift mich auf eine Bemerkung dieser Art führte, und der Verf. des schon öfter erwähnten Artikels in Nr. 15 und 16 die Unsittlichkeit des Grenzbotenreferenten bewiesen hatte, folgt daraus, daß unsere Schule mit diesen Kategorien zu operiren liebt! Was die erste Bemerkung betrifft, so muß Jeder, der nur einigermaßen von dem Geiste Mozart's und Beethoven's berührt ist, die Richtigkeit derselben anerkennen, denn gerade nach dieser Seite hin finden wir einen der Hauptunterschiede beider Meister. Zum Ueberfluß aber haben wir Beethoven's eigene Worte zum Beleg, und ich kann mir den Spaß nicht versagen, dieselben hier anzuführen. In seinen „Studien" heißt es S. 22 im Anhange der ersten Aufl.: „Mozart's größtes Werk bleibt die Zauberflöte, denn hier erst zeigte er sich als deutscher Meister. Don Juan hat noch ganz den italienischen Zuschnitt, und überdies

sollte die heilige Kunst nie zur Folie eines so scandalösen Sujets sich entwürdigen lassen". Aehnliches findet sich mehrfach bei Schindler. Die Unächtheit jener Studien ist zwar neuerdings bewiesen, kann sich aber nicht auf den, Anecdoten und Charakterzüge enthaltenden Anhang beziehen. — Ferner werden zwei Bemerkungen von mir aufgegriffen, die eine Beethoven's Entwicklung, die andere die Aufnahme des Luther'schen Chorals in die Hugenotten betreffend. S. 350 meiner Schrift sage ich: „Auffallend weicher in der Gesammtstimmung ist die C-Moll Symphonie. Es ist nicht die heroische Kraft, das siegreiche Heldenthum hier zu finden, wie in der dritten Symphonie, nicht mehr jene Persönlichkeit, welche eine Welt zum Kampfe herausfordert". Unser Ref. kann sich dabei — erinnere ich mich recht — nichts denken. Ich finde es nur consequent, wenn ihm Derartiges begegnet; wer alles tieferen Verständnisses baar und ledig ist, dem müssen die Gedanken ausgehen, sobald die innere geistige Welt der Schauplatz ist. Zum Ueberfluß und um Wiederholungen zu vermeiden, verweise ich auf einen in einer der nächsten Nummern dies. Bl. erscheinenden Aufsatz T. U.'s unter der Aufschrift „eine Belehrung". Hier wird Beethoven's Entwicklung in Folge anderweit gegebener Veranlassung besprochen. Bezüglich der Aufnahme des Luther'schen Choral's in die Hugenotten, so sage ich, sie sei zulässig, wenn sie in einem wahrhaften Kunstwerke geschehe, entschieden zu tadeln jedoch, wenn die Sache, wie in den Hugenotten, zum Gegenstand der Speculation gemacht werde. Nicht religiös-kirchliche Rücksichten, ist mein Gedanke, dürfen ein derartiges Beginnen hindern; die ächte, hohe und heilige Kunst steht der Religion gleich, und in diesem Sinn kann von Profanation nicht die Rede sein, wohl aber ist dies der Fall, sobald allein der Effect der angebetete Götze ist. Wer das nicht versteht, dem ist in Ewigkeit nicht zu helfen. Freilich ist unser Ref. ein Anhänger Meyerbeer's, und muß sich darum gegen eine solche Einsicht wehren. — Weiter wird gesagt, daß alle diese Ungereimtheiten gegen den traurigen Eindruck der Leere verschwänden, den mein Buch mache. Zur Erwiderung hierauf kann ich nur an den bekannten Ausspruch eines geistreichen Mannes erinnern, der einstmals erklärte, wenn ein Buch und ein Kopf zusammenkämen, und es hohl und leer klinge, die Ursache nicht immer im Buche zu liegen brauche. — Am unangemessensten erscheint solches ästhetisches Gerede unserem Ref. in einer musikalischen Zeitung, aber Alle sind seiner Ansicht nach jetzt davon befallen, ich, meine Mitarbeiter, R. Wagner. Er lobt hierauf sich und die Grenzboten, und geht dann zu seinem eigentlichen Gegenstande, zu einer Erwiderung auf Nr. 15 und 16 dies. Bl. über. Wagner sei nicht Demokrat, wird hier gesagt, sondern Aristokrat, weil — seine Opern die Kräfte einer Hauptstadt zur Darstellung erfordern. W. sei in vollständigem Widerspruch zwischen seinen Ansichten und seinem Thun, seine Werke seien nicht ganz übel, was aber darin gut sei, sei alt u. s. f. Daß man das Ballet in seiner gegenwärtigen Gestalt bekämpfen müsse, begreift er nicht; er seinerseits will sich dasselbe recht gern gefallen lassen. Eine Erwiderung hierauf muß ich meinem Mitarbeiter, den Ref. des Artikels in Nr. 15 und 16 dies. Bl. überlassen. Mein Freund würde mir zürnen, wenn ich ihm den köstlichen Spaß rauben wollte, den Mangel jedweden Princips in diesem Geträtsch, die Confusion u. s. f. nachzuweisen. Nur die eine Bemerkung mag ich nicht unterdrücken, daß die Ansicht über das Ballet unseren Mann vollständig charakterisirt. Ich habe bisher geglaubt, daß Jeder, dem Gelegenheit zu höheren Kunsteindrücken geworden ist, wenn auch nicht denkend, so doch unmittelbar durch's Gefühl das grauenvolle (nicht blos sittliche, sondern auch künstlerische) Verderbniß unseres Ballets, diese Balletunzucht, wie sie Krüger nennt, empfunden haben müsse, ich war der Meinung, daß Jeder der vorgiebt, das Bessere zu wollen, es Wagner danken müsse, wenn dieser mit heiligem Ernst diesen Taumel bekämpft. Ich habe mich geirrt und bringe in Erfahrung, daß Leute mit einem Schein von Berechtigung über höhere Kunst schwatzen können, die noch nicht zu der untersten Stufe der Einsicht gekommen sind, daß es gerade das Ballet in seiner gegenwärtigen Gestalt ist, welches die Menge verdirbt, welches für alle höheren Gefühle abstumpft, daß demnach jede Reformbestrebung hierauf mit zuerst sich richten muß.

Ich schließe hiermit die Erörterungen dem Ref. der Grenzboten gegenüber, und bemerke zugleich, daß ich nicht weiter antworten werde. Beliebt es ihm, mich ferner herunterzureißen, so mag er dies ungestört thun. Ich kann den Raum dies. Bl. nicht zu einer Polemik mißbrauchen, bei der nichts heraus kommt, schon aus dem einfachen Grunde nichts herauskommen kann, weil nach dem Ausspruche des Dichters getretner Quark nur breit, nicht stark wird. Wessen Richtung die Lebenskraft in sich trägt, wird die Zukunft, wird die Weiterentwicklung unserer Kunst beweisen. Ich kann mich ruhig auf das Urtheil aller Einsichtsvollen stützen, und zusehen, auch wenn politische Zeitungen es nicht verschmähen, meinen sich hinter ihre Anonymität verschanzenden Feinden die Hand zu bieten.

Für den geneigten Leser bemerke ich noch folgendes:

Die Tendenz meines Buches ist, aus dem specifischen Musikerthum herauszukommen, aus jener Absonderung und Beschränkung, welche das Resultat gehabt hat, daß sich unsere Kunst innerhalb des ge-

genwärtigen Standpunktes mehr und mehr auslebt. Begreiflich wird es daher, wie eine Persönlichkeit sich darin nicht wohl fühlt, welche allen Fortschritten des gegenwärtigen Jahrhunderts zum Trotz nicht blos die alte Richtung aufrecht erhalten, im Gegentheil noch mehr festigen, in noch größerer Einseitigkeit sich absperren will. Indem ich den bezeichneten Weg betrete, begreife ich meine Zeit, und bringe zum Abschluß, was die Besten vor mir gewollt haben, z. B. Rochlitz, der beständig gegen jenes einseitige Musikerthum kämpfte, welches jeder höheren geistigen Belebung entschieden feindlich im Formellen oder in einem niederen Handwerkerthum unterging. Wohin eine Richtung, wie die des Ref. der Gb. dagegen führt, zeigt sich schon in dem in Rede stehenden Artikel. Es ist die absolute Willkühr, ein endloses Hin- und Her-Meinen, nichts Naturwüchsiges, Organisches in der ganzen Ansicht; nach subjectivem Belieben wird bald Dies bald Jenes gebilligt, oder verworfen. Jenes einseitige Musikerthum ferner weiß nicht, daß es in sich aller sicheren Begründung entbehrt. Ist die Kunst mehr als bloße Technik, und kein Vernünftiger leugnet das heut zu Tage, so weist jene Technik immer über sich hinaus auf ein Anderes, in dem sie ihre Begründung findet. Wird dieses Andere nun aber gänzlich in Abrede gestellt, so schwebt auch das Gebiet der musikalischen Technik in der Luft, und statt eines Sicheren und Begründeten ist eben die Willkühr das Resultat. Endlich ist es absolute Geistlosigkeit, zu der diese Richtung consequent hinführt, und auch dafür liefert der Ref. der Grenzb. einen Beweis. Jedweder höhere und freiere Blick fehlt, auch schon deswegen, weil dazu Hingebung und Liebe gehört, nicht Arroganz, der die Welt verschlossen bleibt. Ich erinnere zum Beleg noch ein Mal an das gewählte Beispiel. Wie man Beethoven noch in den 30ger Jahren verstand, zeigte ich in einigen Andeutungen. Künstler wie Schumann, Liszt u. A. besaßen zwar längst ein tieferes Verständniß; aber die Sache dieser war es nicht, das was sie schauten, in wörtlicher Darstellung ausführlich zu entwickeln. Da kam Griepenkerl mit seiner Novelle „das Musikfest". Zum ersten Male hatten wir hier den Versuch, die Weltanschauung Beethoven's darzulegen. Aber die Begeisterung für diesen ließ Gr. ungerecht erscheinen gegen alles Frühere, gegen Mozart z. B. So wurde es später meine Aufgabe, mit Benutzung des Erreichten, vor allen Dingen die Einseitigkeit meines Vorgängers zu entfernen, die Berechtigung jedes einzelnen der drei Wiener Meister nachzuweisen, mit Hülfe der gewonnenen freieren Anschauung das Wesen derselben tiefer zu erfassen u. s. f., so daß ich fragen darf, wer vor mir dasselbe geleistet? Für dies Alles aber besitzt der Verf. der Gb. kein Verständniß; er merkt gar nicht, welcher Reichthum von Erlebnissen dazu gehört, um die Erkenntniß auf diesen Punkt zu führen.

Und nun kein Wort weiter in dieser Sache, denn ich habe mit Widerstreben das zuletzt Gesagte geschrieben, und mich nur dazu entschlossen, weil es denn doch Pflicht ist, nicht Alles ruhig auf sich sitzen zulassen. Genug des Persönlichen; ich habe schon erklärt, daß ich auf Weiteres in dieser Sache nicht antworte.

Wohl aber beginne der Kampf gegen das Elend unserer musikalischen Zustände und alle die, welche es vertheidigen. Was diesen Punkt betrifft, demnächst mehr.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

A. G. Ritter, Op. 20. Sonate für das Pianoforte. — Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 25 Ngr.

Ein ganz vorzügliches Werk, das den Sonaten Beethoven's aus seiner früheren Zeit sich dreist zur Seite stellen darf, — ja, das sogar eine gewisse Gattungsähnlichkeit mit der über Alles lieben Sonate Op. 28 hat, namentlich was den ersten Satz anbelangt. Hier ist wahre Musik; hier sind weder Manieren, noch Reminiscenzen, noch endlich auch eklektische Gemachtheit oder gespreizte Originalität, sondern wirkliche Selbstständigkeit, ein reifer Geist, ein klarer Quell natürlicher Tonschönheit und ein wahrhaft poetischer Inhalt in vollkommenster Form: — dies Alles innerhalb der Schranken desjenigen Claviers, das auch mäßige Spieler zu beherrschen vermögen, und das nicht minder auch für den Inhalt sich selber seine Grenzen setzt.

Die Sonate besteht aus drei Sätzen. Der erste Satz, ein rascher $\frac{3}{4}$Tact in D-Dur, ähnelt in der Physiognomie, wie schon erwähnt, einigermaßen dem Allegro der Pastoralsonate von Beethoven. Der zweite Satz, ein humoristischer $\frac{2}{4}$Tact in H-Moll mit einem ernsten Mittelsatze, steht an Stelle des üblichen Scherzo. Mit ihm unmittelbar verbunden ist der dritte Satz in echt Beethoven'schem Geiste: ein sehr ruhiges Thema (D-Dur $\frac{2}{4}$) mit Variationen. Bei dem Mangel einer Zeitmaaßbezeichnung durch Metronomzahlen erachten wir jedoch die überschriftlichen Ausdrücke: „mit Humor, ernst, sehr ruhig" — nicht für hinreichend zu einer genauen Tempobestimmung von Tonsätzen, deren Charakter und Bewegung ein verwandter Sinn zwar auch ohne jede Ueberschrift weder verkennen noch vergreifen würde, die man vor Allem aber gerade jener Mehrzahl von Clavierspielern zur Beachtung empfeh-

len möchte, welche zu einer vollen Sympathie mit dem Tondichter erst herangezogen werden muß.

Eine Seite in der vorliegenden Sonate ist für uns ganz neu und von außerordentlichem Interesse gewesen: die Steigerung des tonlichen Gehaltes durch das ganze Werk — so, daß der erste Satz fast leer gegen den letzten, der mittlere dagegen von einer mittleren Tonfülle erscheint. Es ist kaum anzunehmen, daß der Componist in dieser Beziehung mit Absicht verfahren ist, auch wird natürlich der Grad tonlichen Gehaltes in jedem Tonsatze immer nur von dem musikalischen Inhalte desselben bedingt sein. Aber gerade dieser letzte Grund beweist nicht nur das Dasein eines inneren Bandes der einzelnen Sätze dieser Sonate, sondern vor Allem auch die Einheit der Empfindung, aus welcher die Musik derselben entsprungen ist, so wie den immer höheren Schwung, den im Verlaufe seiner Tondichtung der Componist genommen hat, — ein Schwung, der eben nur Folge eines einheitsvollen Inhaltes sein kann, diese vielbesprochene, aber selten gefundene Einheit daher auf das Unzweifelhafteste auch für den kritischen Verstand beweist. Zieht man die allgemeine tonliche Physiognomie eines jeden Satzes in Betracht, so könnte man durch den ersten an Mozart's, durch den zweiten an Hummel's, durch den dritten aber an das neuere Clavierspiel erinnert werden. Diese Bemerkung soll nur jene oben behauptete Steigerung des tonlichen Gehaltes näher bezeichnen, nicht etwa bedeuten, der Componist habe in verschiedenen Stylen geschrieben; — im Gegentheile: die Einheit seines Inhaltes hat auch im musikalischen Style ihren Ausdruck gefunden, und nur die künstlerische Steigerung in seiner Verwendung der Ausdrucksmittel erinnert einigermaßen an die Verhältnisse, in denen die Clavierspiele Mozart's, Hummel's und der Neuzeit zu einander stehen.

Die Sonate des Hrn. Ritter sei warm allen Freunden wahrer Musik empfohlen: jeder mäßige Clavierspieler vermag sie auszuführen. T. U.

Aus Richard Wagner's „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen".

Mitgetheilt von T. U.

V.

Die musikalische Kapelle zu Dresden.

(Schluß.)

Das kleine Theater am Linkischen Bade ist zuletzt im Laufe des Sommers nur aus dem Grunde von Seiten der Generaldirection des Hoftheaters mit Vorstellungen versehen worden, weil es von seinem Inhaber außerdem an eine fremde Truppe hätte vergeben werden dürfen, von der man Abbruch für das Hoftheater fürchten zu müssen glaubte. Die Einnahmen solcher Vorstellungen konnten schon des kleinen Raumes und des besonderen Kostenaufwandes wegen nie das bringen, was statt ihrer Vorstellungen in der Stadt eingetragen hätten: beim sogenannten Doppelspiel entstanden aber gewöhnlich die unwürdigsten Collisionen, welche, wie der Charakter der Badevorstellungen im Allgemeinen, nur demoralisirend auf den Geist des ganzen Instituts wirken konnten. Der Director des National-Theaters wird fortan dem Personale desselben diese Vorstellungen ersparen, und auch das Orchester der Kapelle wird mit diesen Vorstellungen nichts mehr zu thun haben.

Da wir nun endlich noch beabsichtigen die Mitwirkung des Orchesters in der Kirche im Laufe der Zeit allmälig gänzlich aufzuheben, so bleiben ihm demnach nur die 2 oder höchstens 3 wöchentlichen Aufführungen im Theater übrig und rechnen wir im Laufe des Jahres auch noch eine größere Anzahl von Concerten hinzu, so ist die Nothwendigkeit für diese Leistungen ein in sich nöthigen Falls zu zwei Orchestern combinirtes Institut zu unterhalten, durch solche Beschränkung der Stärke des Dienstes aufgehoben. Mußte diese Nothwendigkeit bisher immer zuerst in das Auge gefaßt werden, so kann nun dagegen nur der Zweck sein, ein einziges, wohlzusammengesetztes Orchester zu bilden, welches, so weit dies erforderlich, in seiner Gesammtheit vereint, jede dieser Leistungen übernimmt, da von jedem Mitgliede desselben, ohne ungebührliche Zumuthung verlangt werden kann, daß es zwei Mal in der Woche eine Oper mit den nöthigen Proben übernimmt, auch zu einer dritten Vorstellung, vielleicht einem leichteren Singspiel oder einem Schauspiel, zu welchem eine eigene Musik verfaßt ist, bereit sei. Daraus nun, daß das Orchester bei allen seinen Productionen aus denselben Musikern zusammengesetzt ist, entspringt zugleich ein Vortheil für die künstlerische Vollendung derselben, wie sie bisher nicht zur vollen Gnüge erzielt werden konnte. Zumal die Blasinstrumente waren bisher in der Kapelle in doppelter Anzahl besetzt, weil der Dienst von einem der Bläserpaare allein unmöglich hätte bestritten werden können: Die unaufhörlich wechselnde Zusammenstellung des Bläserchors durch die verschiedenen Blasinstrumentisten ist der vollendeten künstlerischen Feinheit im Vortrage, namentlich durch Ungleichheit der Stimmung in vielen Fällen noch sehr hinderlich gewesen. Ein vollendetes Orchesterspiel kann nur dann erzielt werden, wenn sämmtliche Musiker unter sich wie zu einem untheilbaren Körper verwachsen.

Die Größe des Raumes in welchem das Orchester seine Leistungen zu Tage fördert, so wie die gemachten Erfahrungen über die für die Gesammtwirkung nöthige Stärke der einzelnen Theile desselben, geben die Summe für die erforderliche Stärke des Ganzen.

In unserem Schauspielhause hat sich für die größere Oper folgende Besetzung als nöthig herausgestellt:

20 Violinen, 6 Bratschen, 6 Violoncelle, 3 bis 4 Contrabässe, 2 bis 3 Flöten, 2 bis 3 Hoboen (incl. englisches Horn), 2 bis 3 Clarinetten (incl. Baßclarinette), 2 bis 3 Fagotte, 4 Hörner, 2 bis 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Paar Pauken.

Um den oben besprochenen bisherigen Bedürfnissen zur Bestreitung eines höchst mannichfaltigen und starken Dienstes zu genügen, wurde für jedes der Blasinstrumente (mit Ausnahme der Posaunen) noch eine Stelle hinzugefügt, außerdem aber für Flöte, Hoboe, Clarinette, Fagott, ein Accessist, für das Horn sogar zuletzt und wegen dringender Umstände 3 Accessisten mit 150 Thlr. jährlich angenommen. Für die Violine hingegen waren (incl. der beiden Concertmeister), nur 18, für die Bratsche 3, und für das Violoncell ebenfalls 5 Musiker wirklich angestellt, der Mehrbedarf wurde durch 6 bis 7 Accessisten für die Violine, 3 für die Bratsche, 2 für das Violoncell und 1 für den Contrabaß bestritten.

Das durch die Noth erzeugte Institut der Accessisten ist zumal ihrer gehaltlichen Stellung wegen nicht zu rechtfertigen: in Wahrheit wurde von ihnen ganz derselbe Dienst wie von einem wirklich angestellten Musiker gefordert, dafür ihnen aber nur die Hälfte des untersten Kammermusikus-Gehaltes zugestanden; wären diese Leute aus einer Schule des hiesigen Orchesters hervorgegangen, hätten sie somit, was sie unentgeldlich erlernt, dem Institute selbst zu verdanken, so wäre es auch nicht mehr wie billig, als daß sie ihre Verpflichtung dadurch abtrügen, daß sie, sobald sie hierzu genügend herausgebildet wären, in einzelnen Aufführungen dieses auch wieder unentgeldlich unterstützten, wofür sie wiederum durch die nächste Anwartschaft auf Anstellungen im Orchester selbst entschädigt würden. Bisher aber mußte so weithin wie möglich die eingetretene Vacanz einer Accessisten-Stelle bekannt gemacht werden, um Musiker zur Anmeldung herbei zu ziehen: darauf erschienen aus den Provinzialstädten des Vaterlandes, ja aus dem Auslande jüngere oder ältere Musiker, die ihre Ausbildung oft Stadtmusikern und dergl. zu verdanken hatten. Gewöhnlich hatten wir bei den angestellten Prüfungen den Mangel guter Ausbildung empfindlich zu beklagen, somit die Schuld zu büßen, von einem Institute aus, das selbst die bedeutendsten Künstler für jedes Instrument in sich schließt, für die Ausbildung junger Musiker nichts gethan zu haben. Wurde nun unter vielen ein gut entwickeltes Talent gefunden und ausgewählt, so wurde ihm als Accessist der jährliche Gehalt von 150 Thlr. zuerkannt, ohne zu berücksichtigen, ob für so Geringes ein Fremder aus der Provinz oder gar aus dem Auslande sich nach Dresden übersiedeln und meistens durch eine lange Reihe von Jahren (wir erlebten die Fälle, daß diese Zeit sich auf 15 Jahre ausgedehnt hat) sich anständig erhalten könne. Da wir nur darauf besorgt sein mußten, den Besten unter den geprüften Musikern zu wählen, traf es sich oft, daß dieser Beste bereits im reiferen Alter oder gar verheirathet und mit Kindern beschwert war, so daß bei diesem Verfahren das größte Elend der Betreffenden unterhalten wurde, denn immer verlockte die allerdings mögliche Aussicht, vielleicht bald eine Anstellung in der Zahl der wirklichen Kapellisten zu erhalten, Jeden zur Annahme solcher Accessisten-Stelle. — Dies Institut, wie es jetzt besteht, muß daher im Interesse der Kunst wie der Menschlichkeit aufgehoben werden: — wir werden bei der neuen Organisation seiner aber auch nicht mehr bedürfen.

Nehmen wir nämlich die nach dem oben besprochenen Plane für die Zukunft überflüssigen vierten Stellen der Blasinstrumente fort und fügen wir diese den Saiteninstrumenten hinzu, so erhalten wir: zu den beiden Concertmeistern

20	Stellen für die Violine	statt den jetzigen	16
6	„ „ „ Bratsche	„ „ „	5
6	„ „ das Violoncell	„ „ „	5

Diese mit den 3 Stellen der Holzbläser, den 4 des Horns, den 3 der Trompete und Posaune u. s. w. vereinigt bieten die gehörige Stärke eines in sich fertigen Orchesters, welches, bei nicht überhäuftem Dienst, der Accessisten nicht bedarf, in einzelnen Fällen aber durch eine sich bildende erste Schülerclasse ergänzt werden kann.

Die Gehalte für die 16 Stellen würden mit Rücksicht auf eine mäßige Verbesserung gegen jetzt am Zweckmäßigsten folgender Maaßen festgesetzt werden:

10	Stellen zu 600 Thlr.	beträgt	6000 Thlr.
10	„ „ 500 „	„	5000 „
10	„ „ 450 „	„	4500 „
10	„ „ 400 „	„	4000 „
10	„ „ 350 „	„	3500 „
10	„ „ 300 „	„	3000 „
			26000 Thlr.

Diese Stellen sollen bis zur Höhe der von 450 Thlr. von jedem angestellten Musiker, gleichviel bei welchem Instrumente, nach der Dauer seiner Anstellungszeit durch gleichmäßiges Aufrücken erreicht werden, wodurch

die große Ungerechtigkeit beseitigt wird, daß ein noch so verdienstvoller Musiker überlang bei einem geringeren Gehalt verbleibt, blos weil bei seinem Instrumente keine Vacanzen eintreten, während durch zufällige Erledigung der Plätze bei anderen Instrumenten ein jüngerer, vielleicht nicht so vorzüglicher Musiker, in größter Schnelligkeit im Gehalt aufwärts steigt. Um jedoch den gerechten Ansprüchen befähigterer künstlerischer Individualität zu entsprechen und somit auch jedem einzelnen Instrumente seiner Gattung gemäß besonders tüchtige Musiker zu erhalten, sollen folgende Bestimmungen gelten:

Die 600 Thlr. Stelle soll nach besonderer Tüchtigkeit nur zugetheilt werden 2 Violinisten, 1 Bratschisten, 1 Violoncellisten, 1 Contrabassisten, 1 Flötisten, 1 Hoboisten, 1 Clarinettisten, 1 Fagottisten und 1 Hornisten.

Die 500 Thlr. Stellen gehören ebenfalls nur diesen Instrumenten an, nur 1 Trompeter soll sie außerdem ebenfalls erreichen können.

Zu der oben berechneten Summa

	von 26000	Thlr. treten hinzu
die Gehalte für einen Harfenspieler	300	„
„ „ Organisten	600	„
„ dessen Substituten	400	„
ferner für einen Concertmeister	1500	„
„ dessen Stellvertreter	1000	„
„ einen Musikdirector	1200	„
„ das Dienstpersonale	1000	„
	32000	Thlr.

An der Spitze der Leitung des ganzen musikalischen Institutes kann, wie wir zu Anfang zeigten, nur der mit der künstlerischen Leitung der Leistungen desselben Beauftragte, somit auch für deren Geist einzig Verantwortliche stehen: dies ist der Capellmeister, welcher die musikalische Direction und Inspection der Verwaltung zugleich übernimmt. Er tritt daher in den bisherigen Gehalt des Generaldirectors ein, und zu seiner Unterstützung in der musikalischen Leitung genügt ein einziger Musikdirector: die zweite Kapellmeister-Stelle fällt somit, als überflüssig und die künstlerische Leitung wie die Verwaltung störend, in Zukunft hinweg.

Der Gesammtbetrag der Gehalte beliefe sich demnach auf 34000 Thlr. Uebrige 1000 Thlr. werden zur Unterhaltung und Anschaffung der nöthigen Instrumente verwendet, sowie zum Ankauf von Musikalien zu den Concerten der Kapelle: diese Musikalien werden mit der Zeit eine Bibliothek ausmachen, welche, wie jede andre öffentliche Bibliothek dem gesammten Vaterlande zur Benutzung überlassen werden soll. Da es zu diesen Zwecken aber jener Summa vielleicht sogar nur bis zur Hälfte bedarf, so soll der jährlich sich herausstellende Ueberschuß zu Preisen verwendet werden, deren Ausschreibung wir oben für Herstellung guter Vocal-Kirchenmusik näher gedachten: ist das nächste Bedürfniß für solche Compositionen mit der Zeit befriedigt, so sollen Preise für andere, jedoch außerdramatische Musikstücke ausgeschrieben werden. Der Etat von 40000 Thlr. wäre somit (mit Einschluß von 5000 Thlr. für das Chorinstitut) erfüllt.

Bisher waren die Mitglieder der Kapelle für die häufigen Fälle der Hülfsbedürftigkeit zur Erlangung gewisser Gratifikationen und dergl. an die Gnade Sr. Majestät des Königs gewiesen, ein besonders hierfür ausgesetzter Fonds entsprach nach Möglichkeit, nie aber ausreichend, den Bedürfnissen. Solch ein Fonds und die darauf sich erhebenden Ansprüche dürften nun nicht mehr bestehen. Zum vollkommenen Ersatz dafür möge nun der Kapelle ein für alle Mal die Befugniß zugestanden werden, für ihre Rechnung Concertaufführungen zu veranstalten. Den Theatereinnahmen wird hieraus durchaus kein Nachtheil entwachsen, da im Theater fortan nur fünf Mal wöchentlich gespielt werden wird, somit freie Tage übrig bleiben, an welchen das Interesse Niemandes benachtheiligt ist. Die Bestimmung der Zahl solcher Concerte soll ganz dem Ermessen der Kapelle in Berücksichtigung des künstlerischen, sowie des materiellen Vortheiles überlassen bleiben, — aus Rücksicht auf die Würde solcher Concerte selbst, sowie aber auch auf den Nachtheil, der bei einer übermäßigen Zahl derselben der Beschäftigung des Orchesters im Theater entstehen müßte, soll jedoch festgesetzt werden, daß ihre Zahl in den 6 Wintermonaten sich nicht über 12 belaufen soll, d. h. in jedem Monat 2. Ueber die Verwendung des Ertrages dieser Concerte soll die Kapelle ebenfalls nach eigenem Ermessen bestimmen; sie wird sich mit dem Chor darüber verständigen, welcher Antheil ihm für seine Mitwirkung zustehe, und der Chor wird aus sich einen Ausschuß ernennen, welcher wiederum über die Verwendung des Chor-Antheiles zu seinen Gunsten bestimmt. Das Orchester wird zunächst besorgt sein, aus dem Ertrage der Einnahmen einzelne Hülfsbedürftige aus seiner Mitte zu unterstützen, den Ueberschuß dann aber nach einer Uebereinkunft unter sich zu vertheilen. Eine ganz ähnliche Einrichtung hält den vortrefflichen Geist des musterhaften Orchesters der Société de concerts in Paris aufrecht.

Aus Berlin.

Endlich hat Berlin sein musikalisches Autodafé gefeiert. Unsere ketzerischen Herzen lohten wie nie; aber auch nimmer ward auf dem Altare Polyhymnias ein solches Feuer entzündet wie es in Beethoven's neunter Symphonie glüht. Dank dem Cölner Dome wurde nach langem Harren uns wieder ein Werk vorgeführt, das wenn es sich erst recht in das Herz des deutschen Volkes eingräbt nimmer das Kreuz auf dem steinernen Dome in Cöln aufrichten läßt. Denn nur dort, wo solche Töne erklingen, nicht in kalten Steinhaufen findet die moderne Welt ihre Kirche.

Ueber Bedeutung, ja über die Berechtigung der neunten Symphonie ist viel gestritten worden. Galt schon die A-Dur für das Non plus ultra aller Tonraserei — was mußten die gemüthlichen Philister — auch Carl Maria v. Weber stellte bekanntlich Beethoven für die siebente Symphonie und für die C-Dur Jubel-Ouvertüre das Wahnsinns-Zeugniß aus — erst an der neunten Symphonie für Anstoß nehmen. Hier waren ganz andere Sünden begangen, als Octavengänge wie z. B. in der als halbweg honett recipirten C-Moll Symphonie. Weit hinten schien den Frommen die grüne Insel des Haydn'schen Streichquartetts, die Erzeugerin, ja Nährerin der großen Symphonienfrevel. So die Feinde der B.'schen Muse. Aber auch die kleinen Parasitenpflänzchen der großen Masse von unberufenen Erklärern haben nicht wenig dazu beigetragen die klare Anschauung des Publikums über die erhabenen Schöpfungen zu verhüllen. Sieht der geniale aber krankhafte E. T. A. Hoffmann in B.'s Instrumentalmusik weiter nichts als einen Abklatsch der Fouquè und Novalis Romantik, nichts als einen Spiegel ihrer Mondscheinhimmelei oder in Töne gebrachten Tieck'schen Phantasus, Alraunenzauber, Schauder der Verbindung des Menschen mit der Natur, so sahen z. B. andere im Eingange der C-Moll Symphonie das Durchgehen eines Pferdes, in der A-Dur eine Bauernhochzeit mit obligatem Gläserzerschlagen und Bänkezerbrechen, im Finale aber eine Jagd oder ähnliche Trivialitäten. In der neunten will man im Scherzo, wo das Thema „Freude schöner Götterfunken" zuerst auftritt, das Bemühen B.'s erkennen, dem Pöbel durch Trivialität zu schmeicheln, der letzte Satz soll dagegen beweisen, wie Beethoven für seine Leiden in der Geselligkeit Trost und Ersatz gefunden. Doch genug des schalen Zeuges.

Wie jeder geniale über seine Zeit hinauswirkende Mensch, wie jede Herkulesnatur hatte auch B. Herkules-Arbeit, ja Herkulesleiden genug. Sein natürlicher Ernst, seine Sucht sich in sich selbst zu versenken, fand in der immer mehr zunehmenden Taubheit einen immer eifrigeren Antrieb. Er, der Republikaner, dessen Trauermarsch in der Eroica ebensowohl ein ironisches Begräbniß des durch den Kaiserpurpur erstickten Helden Napoleon, eben so gut eine Elegie auf die hingegangene Republik als die Trauer über einen fingirten Helden sein kann, war nun zwar kein Politiker, kein Radicaler, aus Princip. Denn ein Gebiet zu beherrschen und ein solches wie das Tonreich, ist wahrlich genügend eines Menschen Geist ganz zu erfüllen. — Wer aber wollte leugnen, daß der ganze Widerstreit, die ganze Zerissenheit der Gegenwart nicht seine Brust zur Arena genommen!! „So pocht das Schicksal an die Pforte" damit erschließt er uns die C-Moll Symphonie und weist uns im herrlichen Finale darauf hin wie der atheistische Geist das blinde Geschick besiegt und wie auf dem Oeta in Flammen der Herkules sich selbst zum Gotte tauft. Weht nicht derselbe Geist in der A-Dur Symphonie, strömt nicht auch hier im Trio des Scherzo die selbstbewußteste Energie, im Finale der vollste Siegesjubel dahin? Das ist keine Romantik, denn in der Romantik wird der Mensch nicht Herr der ihm gegenüberstehenden feindlichen Gewalten, er geht in ihnen vielmehr unter. Das ist wahrer humanistischer, das ist hafisischer Geist. Wie der alte Derwisch von Schiras im Jubel ausruft:

> Der hohen Schule Porticus und Quästionen
> Wir haben sie weit hinweg geworfen,

so steht auch B. in der neunten Symphonie auf den Trümmern einer alten Welt als Sieger. Aber während Hafis sich selbst nur gerettet, während er das allgemeine Glück anticipirend zu den Reben und zu den Locken und Feueraugen seiner Schönen sich bekehrt, steht B. da ein Heiland für die Menschheit, denn im Geiste der Allgemeinheit hat er sich selbst wiedergefunden. Mag B. sich wirklich zur Zeit der neunten Symphonie und der Missa solennis in einem Zustand der Erdentrücktheit - wie Schindler erzählt — befunden haben; der humanistische Inhalt der neunten Symphonie ist nicht hinweg zu leugnen. Mag man immerhin darauf hinweisen, wie sehr im letzten Satze der „gütige Vater" überm Sternenzelte accentuirt ist; der „gütige Vater" ist hier weiter nichts, als das Zusammenfassen der Einzelheiten, die Allheit, der Geist der Totalität. Ein ascetisches, reuiges Zurückkehren zu Gott, die katholische Zerknirschung vor dem Dreieinigen mag ein Anderer im letzten Satze finden. Nein diese Veredelung der ächt heidnischen Schiller'schen Ode ist im Gegentheil für jeden Unbefangenen die Krone, die B. der siegenden Menschheit aufgesetzt, es ist die Freude des freien Menschen, der sich selbst gefunden.

Wie herrlich ist im ersten Satze der Kampf, das

Ringen um den höchsten Preis, die Menschlichkeit, geschildert, wie grollen die Bässe und wie zerwühlen sie die Töne. Dann das Scherzo. Hier sind musikalische Lichtblitze wie sie nur den Herrschern im Tonreiche leuchten. Wir erinnern an die Einleitung des zweiten Themas durch die berühmten Paukenschläge, an den Wechsel des Tactes. Aecht humoristisch wird hier in ungebundener Weise die Freudenhymne eingeführt. Das ist noch die gewöhnliche ordinäre Privatfreude, aber sie genügt nicht zur Erlösung. Dann das Adagio. Von allen liebeglühenden, die ganze Menschheit umfassenden Beethoven'schen Adagios ist dieses vielleicht das schönste. Klar und durchsichtig schwimmt sein Strom dahin, aber der Schall der Trompeten mahnt zu Thaten, zu Thätigkeit und Werken. Nun aber öffnet sich das Allerheiligste der Ketzerei, der letzte Satz, der Todfeind aller conservativen Sänger und Sängerinnen. Vor allem er ist vollgespickt mit den wohlgezielten Pfeilen der Pedanten. Er ist ja aber eine Neuerung und wie es Vielen scheint eine unmotivirte. Aber den Beethoven'schen Geist in seinen 8 Manifestationen acceptiren und in der 9ten verleugnen, zeigt von sehr unkritischer Inconsequenz. Hat er denn nicht schon durch solche Bezeichnungen wie „Sinfonia Eroica" Euer subjectives Rathen beschränkt, ja durch solche Ueberschriften wie die Pastoral-Symphonie sie trägt oder wie der Satz „So pocht das Schicksal an die Pforte" Euer Empfinden bestimmt? Hier habt Ihr ihm zugegeben, daß die bloße Instrumentalmusik der Phantasie freien Spielraum läßt, aber nimmer concrete Empfindungen erregen kann. Nun ist aber der letzte Satz der neunten Symphonie Beethoven's musikalisches Testament. Hier wo es mit juristischer Genauigkeit darauf ankam, jeden Ton zu wägen, mußten die Schranken der Instrumentalmusik durchbrochen werden. Hier zeigt Beethoven, daß er alle Romantik hinter sich zurück gelassen, daß es ihm um plastische Darstellung concreter Empfindungen zu thun ist; hier aber feiern auch wie zwei durch feindseligen Prozeß getrennte Elemente das Wort und der Ton, wie die durch böse Abstraction getrennten Geist und Materie, ihre vollste Versöhnung und Vereinigung in herrlichster Wahlverwandschaft. Es ist um einen Gluck, einen Benedetto Marcello, den großen Declamationsmeistern, im kalten Grabe das Herz vor Freude und Siegesjauchzen zittern zu machen. Welche Schöpfung geht uns hier auf!! Nachdem die Bässe malcontent skeptisch das Thema der Freude gebrummt, kommt das berühmte Recitativ der Baßstimme, ein neues „es werde Licht" und ein Jubel beginnt, ein Jubel wie ihn eben nur auf dem Oeta verklärte Herkulesse, Menschen, die sich durch Mühen und Flammen zu Selbstgöttern gestempelt, empfinden können. Das ist ein Stimmen- und Instrumentaljubel, daß selbst das Bachanal der A-Dur Symphonie dagegen verstummen muß.

So ist die neunte Symphonie kein unausgebauter Cölner Dom einer immermehr verblassenden Vergangenheit. Wohl schließt sie eine Periode ab, aber als Markstein einer neuen Zeit ragt sie über ihr Jahrhundert hinaus. Wenn Wind und Wetter die Knäufchen am älteren Theile des Cölner Domes zerfressen haben werden, wenn der alte Krahn nach wie vor vergebens seiner Erlösung harren wird, wird man die neunte Symphonie Beethoven's noch immer als den Fels betrachten, auf den man die Kirche wahrer Musik begründet.

Das Anhören des seit 6 Jahren schmerzlich vermißten Werkes ließ uns manche Unebenheiten des sonst so trefflichen Orchesters weniger als sonst beachten. Namentlich wollen wir den Bläsern Amnestie ertheilen. Der sehr zahlreiche Chor dagegen — Stern'scher Gesangverein und Dom Chor — überwand die immensen Schwierigkeiten glücklich. Desgleichen die Solosänger Mad. H. Tuczek, Mad. Leo, Hr. Krause und Mantius.

Der neunten Symphonie vorher ging die großartige stark fugirte C-Dur Festouvertüre, Zeitgenossin der Symphonie. Vollendet vorgetragen verfehlte sie ihren Eindruck nicht. Der Dom Chor mit seinem lieblichen Knabensopran und Alt sang eine Motette von Gabrieli, zwei Lieder von Haydn und Taubert. Hr. Mantius frischte seine glänzende Vergangenheit durch Vortrag der Arie „Nur einen Wunsch, nur ein Verlangen" wieder auf. Was der Stimme an Frische fehlt macht die ausgezeichnete Declamation wieder gut. Solche Schöpfung adelt überhaupt schon den, der sie dem Publikum vorführt. Uns berührte es schmerzlich diese Perle aus dem glänzenden Schmucke, aus der Krone aller tragischen Opern gerissen zu sehen. Berlin, das in letzter Zeit so manche Manen versöhnt, das die neunte Symphonie endlich wieder in voller Schöne geschaut, sollte auch der Iphigenia in Tauris und um wieder auf B. zu kommen der Missa solennis zu ihrem Rechte verhelfen.

Den Schluß des ersten Theiles machte das Finale aus Loreley von Mendelssohn. Wir haben bis jetzt aus diesem Bruchstück kein Urtheil gewonnen und sind überhaupt über das ganze Werk — ein Fragment — durch Hören eines Fragmentes eines Fragmentes, zu keiner Klarheit gelangt. Uns erschien das Finale sehr an Durchsichtigkeit, Markirtheit und Feinheit der Instrumentation zu leiden. Doch wollen wir eine Wiederholung oder eine Durchsicht des Werkes selbst abwarten.

Die Quartettsoireen der Gebrüder Müller aus Braunschweig hatten wir Gelegenheit zwei Mal

zu hören. Ihre Leistungen rühmen hieße Eulen nach Athen tragen. Wir hörten von Beethoven das Quartett C-Dur und D-Dur. Beide sind ächte Kinder seines Geistes, für ihn scheint erst das Violoncello mit seinen grotesken Wendungen, mit seiner temporären Hegemonie im Melodienreiche erfunden. Der fugirte letzte Satz im C-Dur Quartett ist eine Mischung von Humor, Wildheit, Energie und Feuer. Immer will es uns aber bedünken, das der enge Rahmen des Quartetts B.'s Genius genirt, daß er ihn an der vollen Ausströmung seiner Empfindungen hindert. Anders dagegen bei dem kindlichen Haydn, dessen liebliches B-Dur, anders bei Mozart, dessen C-Dur Quartett uns und Alle in ihrer vollen Unbefangenheit entzückte. Letzteres ist ein ganzes Compendium im Gebiete der Liebe. Selten ist wohl ein Werk voll größerer Zartheit, Innigkeit und Empfindung geschrieben. Jede Faser, jeder Strich der Saiten ist Sehnsucht, ein Entgegenzittern an das Herz der einzig Ersehnten. Mendelssohn's Es-Dur Quartett bewegt sich vorzugsweise im Geiste der Volkspoesie und des Volksliedes, dessen Dämonik der verständige Componist richtig erfaßt hat. Selten nur tauchen die heiteren Es-Dur Regionen auf, fast immer ist es das grollende C-Moll, das den Reigen führt. Voll von dämonischer Gewalt, aber auch von neckischem Humor ist Schubert's D-Moll Quartett. Namentlich ist der zweite Satz mit den meisterhaften Variationen ganz im Geiste Beethoven's.

Ueber unsere Oper und deren neueste Thaten und über Johanna Wagner in meinem Nächsten. Ueber die todtgeborene Casilda aber nichts — als daß ihr einstimmig die Kritik einen Todtenschein geschrieben und daß wenn es ein Auferstehen giebt, es die Opern des E. H. v. S. nicht erleben werden.

Leipziger Musikleben.

Zweites Concert des Musikvereins Euterpe am 2ten Decbr. Siebentes und achtes Abonnementconcert am 27sten Novbr. und 4ten Decbr. Erste Quartettunterhaltung am 22sten Nov. Theater.

Die Eröffnung des Concerts d. E. durch die Ouvertüre zu König Stephan Op. 117 von Beethoven war sehr interessant, da diese Ouvertüre wenig oder noch gar nicht gehört wurde und überhaupt alles was man von Beethoven hört, stets interessant ist. Sie ist eine seiner leicht verständlichen Compositionen, einfach gehalten, ja es will uns sogar bedünken, daß dieselbe in Art, Weise und Stimmführung in einigen Punkten an Mozart erinnert, was gewiß eher überraschen, als unangenehm berühren kann. Ihr folgte eine Frühlingshymne von Emanuel Kronach, vom Componisten selbst dirigirt und von dem Pauliner Gesangverein vorgetragen. Es ist eine wahrhafte Freude, solche gesunde, ungezierte, wahrhaft deutsche Musik in unsern jetzigen Zeiten zu hören, wo selten einer die gerade Straße und den eignen Weg geht. Möge der noch junge Componist so fortfahren, und er wird gewiß bald eine Stellung, die seines aufstrebenden Talentes würdig ist, einnehmen. Die Composition ist dankbar, schwungvoll, und Männergesangvereinen darum sehr zu empfehlen. Insbesondere verdient der Mittelsatz für Solostimmen Auszeichnung. Hierauf hörten wir einen Orchestersatz von Riccius mit obligater Baßposaune, welches Solo von Hrn. Pohle, Mitglied des Vereins, der sich uns schon vielseitig bekannt gemacht hat und dessen weicher reiner Ton an den des verstorbenen Queißer erinnert, vorgetragen wurde. Das Tournierbanquet, Gedicht von Bornemann, Musik von C. M. v. Weber, und „heimliche Liebe", Lied von Dürrner für Männerstimmen, beschlossen den ersten Theil. Die Weber'sche Composition ist reizend, wenig gekannt, und verdient vorzüglich das Baßsolo des Ritters, von einem der Herren Pauliner vorgetragen, besonderer Erwähnung, der seine schwere Aufgabe, selbiges ohne Begleitung rein und fest zu singen, mit einer schönen vollen Stimme, zur allgemeinen Zufriedenheit löste.

Den zweiten Theil des Concerts füllte die Symphonie: die Weihe der Töne, von Spohr; sie ist schon so viel gehört und besprochen worden, daß man eigentlich nichts mehr über sie selbst sagen sollte; was Tonmalerei anlangt, nimmt sie wohl neben Beethoven's Pastoralsymphonie den ihrer würdigen Platz ein und steht auch eben so allein schön da, denn sogar vom Componisten selbst, obwohl mehrfach versucht, ist sie nicht wieder erreicht worden. Der erste Satz nur ist uns immer ein wenig zu lang ausgedehnt erschienen, und nimmt man an, daß er nur die Vorbereitung zu den anderen ist, so möchte man wünschen, er habe dem Zweiten etwas abgegeben, der in seiner reizenden Durchführung der drei Themen: Wiegenlied, Tanz und Ständchen, unser lauschendes Ohr beinah zu bald verläßt. Die Symphonie, die wie alle Spohr'sche Compositionen sehr schwer ist, wurde sehr gut executirt, und so mögen denn alle folgenden Euterpeconcerte dem heutigen gleichen? ♮

Das siebente und achte Abonnementconcert brachte an Orchesterwerken die Leonoren-Ouvertüre Nr. 3, die Symphonie Nr. 1 von Gade, die Oberon-Ouvertüre und die A-Dur Symphonie von Beethoven. Die Gesangsvorträge in dem siebenten Concert hatte Hr. Tichatschek übernommen, welcher in Gemeinschaft mit

Hrn. Behr und dem Pauliner Gesangverein Scene und Arie mit Chor aus Ferd. Cortez, sodann Arie aus Johann von Paris, zwei Lieder von Schubert, endlich unter lautem Beifallssturm gerufen: „Du stolzes England" 2c. sang; im achten Concert hörten wir die Münchner Hofopernsängerin Frl. Josephine Heffner in der Arie: Ah, perfido 2c. und in einer Scene und Arie aus Catharina Cornaro. Ueber Hr. Tichatscheck das Bekannte zu wiederholen, wäre überflüssig; genug, daß er auch jetzt wieder durch seine herrliche, tief in das Innere dringende Stimme, durch das Feuer seines Vortrags das Publikum begeisterte. Frl. Heffner, eine Schülerin von Bordogni, ist eine sehr tüchtige Sängerin, deren Leistungen alle Anerkennung verdienen. Wenn bei dem ersten Auftreten die Stimme weniger ergiebig und der Vortrag kalt erschien, so beeinträchtigte Befangenheit das Gelingen. Als wir die Sängerin wenige Tage darauf in dem Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds in der Arie der Donna Elvira hörten, waren beide Uebelstände weit weniger zu bemerken. Die Stimme erschien weit klangvoller, obgleich nicht immer wohlthuend, an den Clarinettenton erinnernd, was zum Theil in der Bildung derselben seinen Grund hat, Vortrag und Auffassung entsprechend. Am ungenügendsten ist die Aussprache, die ohne daß man den Text nachliest, nicht erkennen läßt, ob deutsch oder italienisch gesungen wird. — Als Solisten hörten wir im siebenten Concert Hrn. Landgraf in einer Phantasie für Clarinette von Bärmann, der auf's Neue seine oft gerühmte Kunst bewährte, sodann die Violinistin Frl. Johanna Bierlich aus Jena, welche Notturno und Romanze von Panofka spielte. Frl. Bierlich ist jedenfalls ein hoffnungsvolles Talent und besitzt eine gute Schule. Wir können uns, wenn wir sie als werdende Künstlerin betrachten, günstig über sie aussprechen, denn das sie ein paar Stellen sehr unrein spielte, war nur Folge der Befangenheil. Anders müßte freilich das Urtheil lauten, wenigstens nach diesen kleinen Proben, wenn Frl. B. als gereifte Künstlerin gelten sollte; in diesem Falle würde noch viel zu wünschen übrig bleiben. Im achten Concert spielte Hr. Concertmstr. G. Hellmesberger aus Hannover ein Violinconcert und Variationen über einen Festmarsch, beides eigene Compositionen. Es thut uns leid, daß über G. H. unser Referat nicht günstiger ausfallen kann, und daß wir offen aussprechen müssen, wie wenig derselbe in Composition und Spiel gefiel. Das Concert zeigt jedenfalls ein gutes Wollen, das Streben etwas Solides zu leisten, man sieht, daß der Componist sich Mühe gegeben hat. Aber es ist dies Streben noch viel zu wenig geläutert, und bringt nach verschiedenen Seiten hin noch nicht die gewünschten Früchte. Mangel an Gewandtheit, an Erfahrung, eine zu dicke Instrumentation, welche die Solostimme oft ganz unterdrückte, auffallende Reminiscenzen, insbesondere aber Mangel an Geschmack traten auffällig hervor. Eben so wenig vermochte das tonlose Spiel des Hrn. H. sich Freunde zu gewinnen. Vor allen Dingen rathen wir Hr. H. der noch jung ist, strengere Selbstkritik, um in Zukunft glücklichere Erfolge sich zu erringen!

Noch ist zu erwähnen, daß am 22sten Nov. die erste musikalische Abendunterhaltung stattfand. Hr. W. Krüger spielte darin die F-Moll Sonate (Op. 54) und mit den HH. David, Herrmann und Rietz das Quartett (H-Moll, Op. 3) von Mendelssohn. Die Wahl dieses selten gehörten Werkes war eine dankenswerthe. In den Vortrag der Sonate gefiel uns Hr. Krüger im Ganzen besser, als in dem des Beethoven'schen Concerts, welches wir vorher von ihm gehört hatten, obschon wir auch hier die Bemerkung nicht unterdrücken können, daß er uns Beethoven zu sehr als Salonspieler behandelt. Als Virtuos dagegen leistet Hr. Krüger, wie wir früher schon erwähnten, sehr Tüchtiges. Eröffnet wurde die Unterhaltung mit dem Es-Dur Quartett von Mozart, vorgetragen von den HH. Röntjen, Hunger, Herrmann und Wittmann. — Am 5ten Dec. kam im Theater „Cosi fan tutte" nach der neuen Bearbeitung von L. Schneider zur Aufführung. Ohne einen speciellen Vergleich mit dem früheren Text angestellt zu haben, muß ich bemerken, daß sich die gegenwärtige Bearbeitung nur wenig von jenem unterscheidet. Das Sujet ist dasselbe; oft erscheint der Text nur als eine neue Uebersetzung. Ich tadele dies nicht. Nach den Resultaten dieser Aufführung muß es wunderbar erscheinen, wie die Oper so lange Zeit hindurch vernachlässigt werden konnte. Das Sujet ist keineswegs langweilig, gut dargestellt muß es sogar unterhaltend sein. Von der überaus großen Herrlichkeit der Musik will ich hier nicht sprechen; Ref. erinnert sich seit Jahren nicht eines solchen Genusses. Die beiden Liebhaberinnen wurden von den Damen Mayer und Buck, die beiden Liebhaber von den HH. Widemann und Brassin, der Hagestolz von Hr. Behr, die Kammerzofe von Frau Günther-Bachmann dargestellt. Alle beeiferten sich, zu einem möglichst guten Gelingen beizutragen. Blieb zu wünschen übrig, so hatte dies zum Theil in der ersten Aufführung seinen Grund, hauptsächlich aber in unseren gegenwärtigen Verhältnissen, welche von dem Sänger nicht verlangen, daß er zugleich Darsteller sei. In Werken wie das in Rede stehende treten dann solche Mängel auffallender hervor. Was das Spiel betrifft, so waren Frau Bachmann und nach ihr Hr. Behr die Stützen des Ganzen. Frl. Buck sahen wir zum ersten Male in einer größeren Partie.

Fleiß und Mühe, so wie dem entsprechende Fortschritte waren unverkennbar.

Ueber Schumann's neue Symphonie, welche wir in dem schon erwähnten Pensionsfondsconcert hörten, in dem nächsten Bericht.

Verzeichniß

der Namen jener Tonsetzer, von welchen der Männer-Gesang-verein zu Wien in den, seinen Satzungen gemäß veranstalteten Concerten und Aufführungen des Vereinsjahres 1850 — 51 Werke zum Vortrage gewählt hat, nebst deren Angabe.

*1. Frz. Abt, „500000 Teufel". 2. Gustav Barth, „Samson", Op. 17. Nr. 5 (Quartett). *3. „Abendempfindung", Op. 19. Nr. 4 *4. „Vocalmesse", Op. 24. 5. V. E. Becker, „Das Kirchlein". *6. „Landsknechte im Frieden". 7. K. L. Fischer, „Meeresstille und glückliche Fahrt", Op. 12, mit Begleitung des Pianoforte. *8. A. Härtel, „Mein!", Op. 2. *9. J. Hoven, „Ruderlied", mit Begleitung des Pianoforte. 10. J. W. Kalliwoda, „Das deutsche Lied". *11. „Sturm und Segen", Op. 146. 12. Konr. Kreutzer, „Das Felsenkreuz". 13. „Liebesbann" (Quartett). *14. Frz. Kücken, „Rund ist Alles auf der Welt", Op. 56. Nr. 1. *15. „Gut' Nacht, fahr' wohl mein Herz" (Quartett), Op. 56. Nr. 2. 16. Frz. Lachner, „Lenzfragen", Op. 64. Nr. 1. *17. „Gute Nacht", Op. 64. Nr. 2. *18. „Kriegers Gebet" mit Begleitung des Pianoforte, Op. 89. *19. Vincenz Lachner, „Wandern" (dem Vereine gewidmet), Op. 15. Nr. 2. *20. L. Lenz, „Bundeslied". 21. A. Lortzing, „Die verlorne Rippe". 22. Felix Mendelssohn-Bartholdy, „Sommerlied", Op. 50. Nr. 3. 23. „Wanderlied", Op. 50. Nr. 6. 24. Neithardt, „Den Schönen Heil". 25. Frz. Otto, „Abschied" (Quartett). *26. Julius Otto, „Der Kreislauf". *27. „Schlosserlied", aus den Gesellenfahrten. *28. C. G. Reissiger, „Ewige Liebe". 29. Frz. Schubert, „Die Nachtigall", Op. 11. Nr. 1. 30. „Naturgenuß", Op. 16. Nr. 2. 31. „Mondenschein", Op. 102. 32. „Nachtgesang im Walde", Op. 139. Nr. 29—32 mit Begleitung des Pianoforte. *33. Ferd. Stegmayer, „Graduale" (Manuscript). 34. L. Spohr, „Rastlose Liebe". *35. A. M. Storch, „Offertorium", Op. 28. *36. „Asperges", Op. 84. 37. „Liebesboten", Quartett aus Op. 100 „Die Liedertafel". 38. A. Zöllner, „Das Gebet der Erde". 39. Carl Zöllner, „Große Wanderschaft", Op. 13. Nr. 7. 40. „Wo möcht' ich sein?". *41. „Wanderschaft", Nr. 1 aus Müller's „Lust und Leid".

Für die mit einem Sternchen bezeichneten Nummern, welche zum ersten Male vorgetragen wurden, wird gemäß der Bekanntmachung vom 1sten Juli d. J. ein Ehrensold von einem k. k. Ducaten in Gold verabfolgt, und den betreffenden Herren Tonsetzern, mit Ausnahme der Herren Härtel, Kücken und L. Lenz, deren Aufenthaltsort dem Vereine unbekannt ist*), und welche hiermit ersucht werden, sich deshalb an den unterzeichneten Vorstand zu wenden, übermittelt werden.

Wien, im September 1851.

Vom Männer-Gesangvereine.

Gustav Barth, Chormeister und Vorstand. Josef Legat, Schriftführer.

Kleine Zeitung.

Aus Darmstadt schreibt man uns: Die Oper „Aurelia" von Conradin Kreuzer, schon 1847 componirt, nach dem bekannten Schauspiele Elisene oder der Wald bei Herrmannstadt von Gollmick als Oper eingerichtet, wurde bereits zwei Mal hier mit Erfolg gegeben. War der Beifall auch gerade kein hochenthusiastischer, so war er aber dennoch anhaltend, von der Ouvertüre bis zum Schluß. Die Musik ist freundlich, melodiös, und bei den tragischen Situationen herrscht oft weit mehr Schwung, als man es an dem Componisten gewohnt ist. Auch die Abwechslung der Arien, Duetten und Ensemblestücke thut dem Ohre wohl. Alles ist einfach, gemüthlich und bildet in sich ein rundes abgeschlossenes Ganze. Die Partien sondern sich charakterisch von einander ab und sind dankbar. Auch die locale Farbe der Chöre und Ballete, die in Siebenbürgen sich bewegen, hat der Componist sehr glücklich getroffen. — Bei gedrängt vollen Häusern, besetzt mit den distinguirtesten Toiletten ist die Sontag drei Mal hier aufgetreten und hat als Amine, Marie und Martha alle Welt electrisirt. Sie ist die größte Gesangsvirtuosin, die man hören kann. Für sie giebt's keine Schwierigkeit, die sie nicht spielend überwindet. Dabei ist jede Ausschmückung im höchsten Grade gewählt, passend für die Stelle, wo sie dieselbe anbringt und in der höchsten Vollendung ausgeführt. Unsere Sänger und Sängerinnen können viel von ihr lernen, namentlich, wie man nicht zu schreien und zu rasen braucht, um eine schöne und wohlthuende Wirkung hervorzubringen.

Vermischtes.

Berichtigung. In Nr. 49 der „Signale" wird das zweite Euterpeconcert besprochen, und erwähnt, daß Ew. Kronach, der Componist des Frühlingshymnus, „sich von den Worten des Anfangs: „Ein Lenzsturm braust durch alle Lande" habe verleiten lassen, und mit Trompeten, Pauken, Posaunen und dem ganzen Chore tüchtig losbrause. Aber es sei auch von dem „Odem der Frühlingszeit" u. s. w. die Rede, und von

*) Der Erstgenannte in Leipzig, der Zweite in Stuttgart, der Dritte in München. D. Red.

diesem Odem sei in der Musik keine Spur; die Auffassung des Gedichts scheine daher verfehlt" u. s. w. Dieser Tadel würde gegründet sein, trifft aber den Componisten nicht, da wir uns einige Aenderungen des Gedichts, um grundsätzlich jedes mögliche Aergerniß zu vermeiden, erlaubt haben. Das Gedicht ist ursprünglich kein Frühlings-, sondern ein Freiheitshymnus, und lautet: „Ein Lenzsturm braust durch alle Lande, der Odem ist's der neuen Zeit" rc. Es findet sich in Nr. 5, Band 25 vom Jahr 1846 dies. Bl.

Druckfehler-Berichtigungen. In dem Aufsatze „Einwürfe des Herrn F. Stoll" in der letzten Nummer dieser Zeitschrift ist zu lesen S. 214, Sp. 2, Z. 2 von oben: Wallen statt Wellen.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Theatermusik.

Clavierauszüge.

L. v. Beethoven, Leonore, Oper in zwei Acten. Vollständiger Clavierauszug. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 6 Thlr.

Es ist dies ein vollständiger Clavierauszug der zweiten Bearbeitung der Oper mit den Abweichungen der ersten. Vorangeht eine Einleitung von Otto Jahn, dem Herausgeber, die sich sowohl über das Historische des Werkes wie über die Specialitäten dieser Ausgabe verbreitet. Es genügt, daß wir das Erscheinen anzeigen, da jeder Musikfreund sich mit dieser Ausgabe bekannt machen wird.

E. H. z. S., Casilda, Oper in vier Aufzügen. Vollständiger Clavierauszug. Wien, Glöggl. 9 Thlr.

Concertmusik.

Ouvertüren.

Louis Anger, Op. 5. Concertouvertüre für grosses Orchester. Partitur. Leipzig, Whistling. $1\frac{1}{6}$ Thlr.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 87 (Nr. 16 der nachgelassenen Werke). Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. Partitur. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 15 Ngr.

Für Pianoforte mit Begleitung.

J. Moscheles, Op. 121. Sonate für Pianoforte und Violoncell. Leipzig, Kistner. 2 Thlr. 15 Ngr.

Für Pianoforte.

A. G. Ritter, Op. 20. Sonate für das Pianoforte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 25 Ngr.

Carl Wettig, 7tes Werk. 12 kleine Stücke für das Pianoforte. Hamburg, Schuberth. $\frac{2}{3}$ Thlr.

Ferd. Hiller, Op. 52. Rhythmische Studien für das Pianoforte. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr. 10 Ngr.

Lieder und Gesänge.

R. Schumann, Op. 96. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Leipzig, Whistling. $\frac{2}{3}$ Thlr.

Instructives.

Für Gesang.

A. de Garaudé, Op. 66. Neue Gesangschule für die weibliche Stimme. Leipzig, Hofmeister. 1ster Theil: Die Gesangschule. 3 Thlr.

Bücher, Zeitschriften.

Ferd. Sieber, Kurze Anleitung zum gründlichen Studium des Gesanges. In alphabetischer Ordnung rc. Leipzig, 1852, Bruno Hinze. n. 10 Ngr.

Es ist dies das in dies. Bl. erschienene Gesangs-ABC, welches viel Beifall fand, und Nachfrage hervorrief. Einer weiteren Anzeige bedarf es daher nicht.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Leopold Basch, Op. 1. Le Regret. Pensée musicale pour le Piano. Wien, Müller. 10 Ngr.

Ohne weiteren musikalischen Inhalt ist dieses Stück eine reine Fingeretüde, zwei Seiten für die linke Hand allein, in breiten Accordgriffen, sodann Figurenwerk abwechselnd für beide Hände, nicht unangenehm klingend, aber schon dagewesen in vielfachen Nachdrücken.

Franz Füllich, Zehn russische Zigeunerlieder für das

Pianoforte übertragen. Wien, Müller's Wittwe. 15 Ngr.

Diese Bearbeitung ist recht spielbar gemacht. Schwierigkeiten in der Ausführung sind gar nicht vorhanden; jeder leidliche Dilettant kann sie spielen. Die Melodien selbst sind nicht uninteressant.

Skandinavisk Album, Nordiske Folkemelodier ad satte for Pianoforte. **6tes Heft. Kopenhagen, Lose und Delbanco.** 48 ß.

Auch diese Volkslieder sind in leichter, ihrem Charakter gemäßer Weise bearbeitet, jedem leidlichen Spieler zugänglich, so wie überhaupt ihres Inhaltes wegen zu empfehlen.

J. Tedesco, Op. 40. Serenade, grande Valse brillante pour le Piano. **Hamburg, Böhme. 20 Ngr.**

— —, **Op. 41. Nach dem Sturm. Drei Charakterstücke für das Pianoforte. Ebend. 22½ Ngr.**

— —, **Op. 42.** Salut a ma patrie. Second air bohème varié pour le Piano. **Ebend. 20 Ngr.**

— —, **Op. 49. Deutsche Weisen. 2tes Heft. Für das Pianoforte übertragen. Ebend. Nr. 1 u. 2, à 12½ Ngr. Nr. 3, 15 Ngr.**

Sämmtliche vorstehende Compositionen des rühmlichst bekannten Pianofortevirtuosen sind mit reicher virtuoser Brillanz ausgestattet, und für tüchtige Spieler berechnet. Das Elegante mit fein ausgeführtem Figurenwerk ist ihnen sämmtlich eigen, sie sind reich mit Effecten ausgestattet, und werden den Spieler im Salon sicherlich nicht hinsichtlich des Beifalls unbelohnt lassen, falls er mit der nöthigen Tournüre Alles auszuführen versteht.

Julius Tausch, Op. 1. Heft 1 u. 2. Phantasie-Stücke für das Pianoforte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. à 20 Ngr.

Sehr gute musikalisch durchgearbeitete, claviermäßig geschriebene Tonstücke, denen es aber leider an melodiöser Frische und Originalität gebricht. Dennoch sind diese Compositionen Spielern höherer Fertigkeit als gute Studien zu empfehlen.

A. E. Müller, Op. 53. Canzonetta. Impromptu brillant pour le Piano. **Wien, Diabelli. 1 Fl. C.M. = 20 Ngr.**

— — —, **Op.** 54. Nocturne pour le Piano. **Ebend. 1 Fl. C.M. = 20 Ngr.**

Zwei Clavierstücke vom gewöhnlichen modernen Caliber. Eine sentimentale, weinerliche Melodie zieht und schleppt sich kläglich und ermüdend dahin, und das überflüssige, unerquickliche Figurenwerk vermag weder zu beleben, noch das Ganze einigermaßen zu heben.

Ch. Mayer, Op. 164. Les Mignons. Morceau de Salon pour le Piano. **Leipzig, Stoll. 20 Ngr.**

Ein Beitrag zu Mayer's zahllosen, vielgepriesenen und vielgespielten Clavierstücken. Es gleicht dies neue Opus den alten auf's Haar. Die Melodie ist anziehend, der Rhythmus lebendig, die Form aber so alt und verbraucht, wie bei den alten Bekannten.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Othon Gerke, Op. 40. Amusement de société. Grande Valse en forme de Rondeau pour le Piano à 4 mains. **Braunschweig, Weinholtz. 20 Ngr.**

Ein Salonstück von sehr guter Wirkung. Ohne auf große Erfindung Anspruch machen zu können, weiß der Componist jedoch durch lebendige, frische Melodien, die von sehr wirksamen Harmonien getragen werden und viel modulatorischen Reiz haben, dem Ganzen den Charakter eines fertigen und gut ausgeführten Stückes zu geben. Die Secondo läuft nicht blos nebenher, sondern ist tüchtig mit activ; Schwierigkeiten hat es aber nicht; das Ganze ist mit einer eleganten Pianoforteroutine gearbeitet und Spielern zu empfehlen.

Tänze, Märsche.

A. Conradi, Op. 27. **Agnes-Polka (Neueste Berliner Lieblingstänze für das Pianoforte). Berlin, Damköhler.** 5 **Sgr.**

— —, **Op. 28. Najaden-Polka für das Pfte. Ebend. 5 Sgr.**

Da Alles darin recht hübsch klingt, und keine Spielschwierigkeiten den Spielern zugemuthet sind, so werden Tanzfreunde ein fühlbares Bedürfniß damit befriedigen.

Lieder und Gesänge.

J. B. Ziegler, Lieder aus Amaranth, von O. von Redwitz, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Diabelli. 1stes Heft. Aus Amaranth's Herbstlieder: „Ich höre leis' den Baum mich fragen", Sängers Gebet „Du, der du bist der Geister Hort"; 40 Kr. C.M. = 12½ Ngr. 2tes Heft. Walthers Lied „Mein Schwert ist scharf"; 40 Kr. C.M. = 12½ Ngr. 3tes Heft. Entsagen: „O Maria, du Jungfrau mild und hehr", Unter'm Bergthor „Du sollst dies Ringlein tragen"; 30 Kr. C.M. = 10 Ngr. Complet: 1 Fl. 45 Kr. C.M. = 1 Thlr. 5 Ngr.

Einfache, schlichte Lieder, die nur durch besonders guten Vortrag einige Geltung erlangen können. Höhere Auffassung und Ideenreichthum darf man in diesen Liederheftchen nicht suchen.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. W. Westermann in New-York.

Fünfunddreißigster Band. **№ 25.** Den 19. December 1851.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Zur gefälligen Notiz.

Beim Beginn des neuen Jahrganges will der Unterzeichnete nicht unterlassen, darauf aufmerksam zu machen, daß es sowohl sein wie der Redaction Bestreben sein wird, diesen Blättern eine immer größere Vervollkommnung zu Theil werden zu lassen. Mehrere neue Mitarbeiter sind bereits in letzter Zeit hinzugetreten, Andere, und zwar die bedeutendsten Kräfte, haben ihre bestimmte Zusage zur Mitwirkung für die Folgezeit gegeben. Außer den bisherigen Aufsätzen, Kritiken, Correspondenzen und Aufsätzen für praktische Musiker werden von Zeit zu Zeit noch musikalische Beilagen gegeben, ohne den Preis von 2 Thlr. 10 Ngr. pr. Band zu erhöhen. Ueber die Richtung, welche diese Blätter verfolgen, wird sich die Redaction in Nr. 1 aussprechen.

Schließlich bemerke ich noch, daß ich diese Blätter zu Inseraten, die gespaltene Petitzeile 2 Ngr., so wie zu Beilagen bestens empfohlen halte, und glaube versichern zu dürfen, daß solche bei der ausgedehnten Verbreitung dieser Zeitschrift von dem besten Erfolg sein werden.

Leipzig, im December 1851. **Bruno Hinze.**

Bücher, Zeitschriften.

Carl Czerny, 815tes Werk: **Umriß der ganzen Musik-Geschichte.** Dargestellt in einem Verzeichniß der bedeutenderen Tonkünstler aller Zeiten, nach ihren Lebensjahren und mit Angabe ihrer Werke chronologisch geordnet, nach den Nationen und Epochen abgetheilt, den gleichzeitigen historischen Ereignissen zur Seite gestellt, und mit einem alphabetischen Namensregister versehen. Erste Abtheilung bis 1800. — Mainz bei B. Schott's Söhnen 1851. 92 Seiten in Quart.

Die Idee eines solchen „Umrisses" ist zu rühmen: die Ausführung dieser Idee verlangt nur Samm-

lerfleiß, der Zweck eines Buches dieser Art aber die praktischste Einrichtung desselben. Nun, Fleiß hat noch Niemand dem Verf. abzusprechen gewagt; das Aeußere der Einrichtung seines 815ten Werkes aber könnte noch um ein Weniges praktischer sein, wie wir dies weiter unten darthun werden.

Wir finden im 2ten Abschnitt des Werkes eine Eintheilung der Musikgeschichte in 3 Hauptepochen: 1400 — 1600, 1600 — 1700, 1700 — 1800, und jede dieser Epochen selbstständig bearbeitet in 4 Kategorien: Frankreich mit den Niederlanden, Italien mit Spanien und Portugal, England, Deutschland mit Böhmen, Ungarn, Polen, Schweden und Dänemark. Dagegen läßt sich nichts einwenden. Das erweitertste Schema der chronologischen Ordnung ist von folgender Gestalt:

Achtzehntes Jahrhundert.

Historische Notizen.		Oper und Ballet.	Kirchenmusik.	Instrumental- und Kammermusik und Theorie.
1713. Oestreichs pragmatische Sanction. — Maria Theresia Erbin. — Friede mit Frankreich. Mailand an Oestreich. 1715. Oestreich und Venedig Krieg mit der Türkei. Eugen siegreich. (1718 Friede).	1710.	Gluck (Christoph von), geb. 1714 an der böhmisch-pfälzischen Grenze, † 1787 (bis um 1730 in Böhmen erzogen, später in Italien, hierauf in Paris lebend), Gründer der neueren franz Oper. 8 ital. und 13 franz. Opern.	Gluck (s. Op.) 4stimmiges De profundis. Bach (Carl Philipp Emanuel), Sohn des Joh. Seb. Bach, geb. 1714 in Weimar, † 1788. Viele Oratorien, Cantaten, geistl. Gesänge rc.	Bach (s. K.-M.) Sehr viele Clavier-Compositionen, Concerte, Sonaten, auch Symphonien, Fugen rc. (Clavierschule).

Die Beigabe der historischen Notizen ist nicht zu tadeln, obwohl dieselben mehr Unwesentliches als Wesentliches enthalten: die Käufer des vorliegenden Buches erhalten eben eine Tabelle der Welt- und Culturgeschichte als dankenswerthe Zugabe. Bei dem Mangel fast allen Zusammenhangs zwischen den politischen Ereignissen und der Entwicklung der Musik nimmt es sich fast komisch aus, neben den Namen und Productionen der harmlosen Componisten des 18ten Jahrhunderts nur immer von den zahllosen Kriegen und Schlachten der verschiedenen europäischen Fürsten und Länder zu lesen. Doch wie gesagt, wir tadeln nicht die Beigabe der historischen Notizen, sondern nur die Stellung, die Hr. Czerny ihnen anweist, indem er sie neben die Geburtsjahre der Tonkünstler setzt. Geradezu lächerlich ist es, Lindpaintner neben der Revolution in Polen, Moscheles neben Polens Ende, Franz Schubert neben Bonaparte in Steyermark, Reissiger neben der zweiten Coalition gegen Frankreich und Marx neben Bonaparte's Rückkehr aus Egypten zu finden. Entweder mußte der Verf. die Mündigkeit seiner Tonkünstler abwarten, ehe er ihre musikalischen Erzeugnisse neben die weltgeschichtlichen Ereignisse stellen durfte, oder er mußte von der Zahl der Lebensjahre (oder nur der Jahre künstlerischen Schaffens) eines jeden Componisten vielleicht die Hälfte als Normalzeit dieses künstlerischen Schaffens annehmen: im letzteren Falle wäre Haydn nicht unter 1732 sondern unter 1770, Mozart nicht unter 1756 sondern unter 1775, Beethoven nicht unter 1770 sondern unter 1798, C. M. v. Weber nicht unter 1786 sondern unter 1806, Franz Schubert nicht unter 1797 sondern unter 1812 zu stehen gekommen, — und der Verf. hätte sich die naive Bemerkung ersparen können, „daß man das Wirken jedes Tonsetzers erst mehre Jahrzehnte nach der Geburt anzunehmen habe": — freilich würde er dann aber auch in nicht geringe Verlegenheit den noch lebenden Tonkünstlern gegenüber gerathen sein.

Ferner ist unbedingt zu tadeln, daß der Verf. mit einer nicht zu rechtfertigenden Lüderlichkeit in Bezug auf die Geburtsorte der Componisten verfahren ist. Bald heißt es: C. M. v. Weber geb. in Holstein, Joh. Strauß geb. in Mähren, Himmel geb. in Preußen, — bald wieder: Conr. Kreutzer geb. in Möskirch — u. s. w. Sollte denn des berühmten Weber's Geburtsort Eutin jeder Nachforschung des Hrn. Czerny sich entzogen haben? — und wem in aller Welt darf zugemuthet werden, zu wissen, in welchem der 38 Vaterländer Möskirch liegt?

Endlich ist es ohne Frage eine Mangelhaftigkeit, daß Componisten, welche entscheidend für andere oder gar für verschiedene Nationen geschrieben haben, bei diesen Nationen nicht ebenfalls, sondern nur bei ihrer eigenen angeführt sind. Um in dieser Beziehung blos ein Beispiel unter vielen zu nennen, so sollte Spontini nicht nur unter Italien, sondern auch unter Frankreich figuriren, da er ein Matador der französischen Oper ist und als solcher namentlich mit

der französischen Kaiserzeit in engstem geschichtlichen Zusammenhange steht.

Noch mancherlei Derartiges ließe sich an dem 2ten Abschnitt der 1sten Abtheilung des vorliegenden Werkes aussetzen. Dagegen enthält nun der erste Abschnitt derselben in 7 Perioden (2000 vor Chr. bis 1400 nach Chr.) und auf 15 Seiten zum größeren Theile Ueberflüssiges: 11 Seiten Namen von alt-griechischen und römischen Tonkünstlern, Dichtern und Schriftstellern, die in der ungeheuern Mehrzahl nur von Alterthumskennern und Geschichtsforschern, wohl schwerlich aber in dem Werke des Hrn. Czerny, aufgesucht werden dürften. Da unsere Musik eine specifisch „christliche" und nicht einmal ihr innerer Zusammenhang mit der griechischen nachweisbar, die letztere übrigens uns so gut wie gar nicht bekannt ist, so wäre es vollkommen hinreichend gewesend, wenn der Verf. erst bei „Ausbreitung des Christenthums und des christlichen Kirchengesanges" seine chronologische Ordnung begonnen, die Griechen und Römer verhältnißmäßig aber eben so kurz abgefertigt hätte, wie die Indier, Chinesen, Egypter und Juden, die nicht mehr als 20 und einige Zeilen einnehmen.

In Summa: Wir rühmen — wie gesagt — die Idee des Verfassers, wünschten jedoch, ein Anderer als Hr. Czerny, der viel zu viel andere höchst wichtige Geschäfte hat, hätte diese Idee gehabt und sie mit all' dem Ernst und der Liebe zur Sache ausgeführt, die wir bei dergleichen Dingen wohl nicht mit Unrecht beanspruchen. Auf die Ausführung solcher Ideen muß man Jahre, nöthigenfalls Jahrzehnte verwenden können: an sie darf Der nicht denken, der jedes Jahr 25 bis 30 unsterbliche Werke schaffen muß und zu diesem Zwecke unaufhaltsam von einem Schreibpulte zum andern läuft. Bei solchem Verfahren kann man wohl Potpourris für Clavier — heute roth, morgen todt — fabriziren, Geschichtsbücher aber schreibt man auf eine etwas sorgfältigere Weise.

Theodor Drobisch, Humoristisch-musikalischer Kalender auf das Schall-Jahr 1852. Mit vielen Illustrationen. — Verlag von Otto Spamer in Leipzig. Preis 12½ Ngr. = 45 Kr.

Der Verf. klagt im September seines Kalenders, daß er drei Jahre lang für eine musikalische Zeitung gearbeitet, und endlich — noch kein Honorar besehen habe. Wir erinnern uns nicht mehr, welche musikalische Zeitung es war, die bei Gelegenheit dieses Kalenders sich äußerte, die Witze des Verf.'s „verwundeten" zuweilen. Sollte hier ein geheimnißvoller Zusammenhang stattfinden? — Es muß so sein, denn wir haben den Inhalt dieser „humoristischen" Neujahrstage sehr harmlos, viel zu harmlos für unsere Zeit gefunden, die nun einmal keine Zeit der „Harmlosigkeit" ist. So sehr wir daher die Idee des Verf.'s rühmen, — denn mit einem „musikalischen" Kalender wird in dieser Zeit der Kalendermanie wirklich „einem längst gefühlten Bedürfnisse" abgeholfen, — so müssen wir dem Hrn. D. doch rathen, im nächsten Jahre stärkere, viel stärkere Saiten aufzuziehen. Das Gebiet der Musik und die Kunstzustände der Gegenwart bieten einen so ungeheuern Stoff für Witz, Humor, Ironie und Satyre und die Verwendung scharfer Salze und Laugen thut hier so sehr Noth, daß es selbst dem ehrgeizigsten Schriftsteller unmöglich bleiben dürfte, alle die Lorbeeren, die ihm auf diesem Felde entgegenblühen, mit eigener Hand zu pflücken. Würde die Aufgabe in dem hier bezeichneten und einzig erfolgreichen Sinne für das Jahr 1853 in's Auge gefaßt, so dürfte ein etwaiger Unternehmer nöthigenfalls selbst unseres Beistandes sich versichert halten. Das, was d. Vf. im vorliegenden Kalender bietet, ist mehr für Kinder geeignet.

T. U.

Volksmelodien,

mitgetheilt von C. F. Weitzmann.
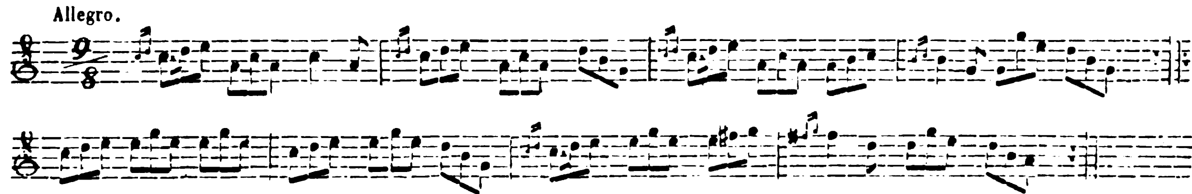
The Laird o' Cockpen. Schottisches Volkslied.

Allegro.

The Laird o' Cock-pen he's proud an' he's great, His mind is taen up wi' the things o' the state; the wan - ted a wife his braw house to keep, But fa - vour wi' woo -in' was fa- shous to seek.

Der Held des unter dem obigen Namen bekannten Volksliedes war ein schottischer Edelmann und eifriger Anhänger der Stuarts, welcher Karl II. nach dem Haag begleitete und dort oft durch seinen Humor, durch Spiel und Gesang erheiterte, dabei aber unter Cromwell's Protectorat sein ganzes Vermögen einbüßte. Nach der Restauration im Jahre 1660 machte er viele vergebliche Versuche seine Ländereien wieder zu erlangen, Niemand wollte sich dazu verstehen den ganz verarmten Cockpen dem Könige vorzustellen. Da bat er den Organisten der königlichen Kapelle, an einem Sonntage, wenn der König gegenwärtig sein würde, die Orgel spielen zu dürfen. Es wurde bewilligt und er phantasirte nun lange Zeit, jedoch ohne die Aufmerksamkeit des Königs auf sich lenken zu können. Endlich, in einem Anfalle von Verzweiflung, ließ er statt des gewöhnlichen geistlichen Liedes, des Königs Lieblingsstück, die lustige alte Volksmelodie „Brose and Butter“, mit welcher er denselben oft in seiner Verbannung erheitert hatte, laut erschallen. Das verfehlte seine Wirkung nicht. Der König sprang von seinem Sitze auf und eilte zur Orgel hin. Der Pseudo-Organist fiel ihm zu Füßen und bat um Gnade, doch der König schüttelte ihm lachend die Hand und sagte: Alle Wetter! fast hätte ich nach eurer Pfeife tanzen müssen! Der ermuthigte Laird klagte nun sein Leid und der König versprach, ihm sofort zum Besitze seiner Güter zu verhelfen, damit er wieder frohen Muthes zu der so eben gespielten Melodie tanzen könne. Der König hielt sein Wort und der Laird o' Cockpen lebt noch im Volksliede und noch jetzt ist „Brose and Butter“ eine beliebte Tanzmelodie der Schotten.

Brose and Butter. Schottische Tanzmelodie.



Trinklied der kasanischen Tataren.

Allegretto.

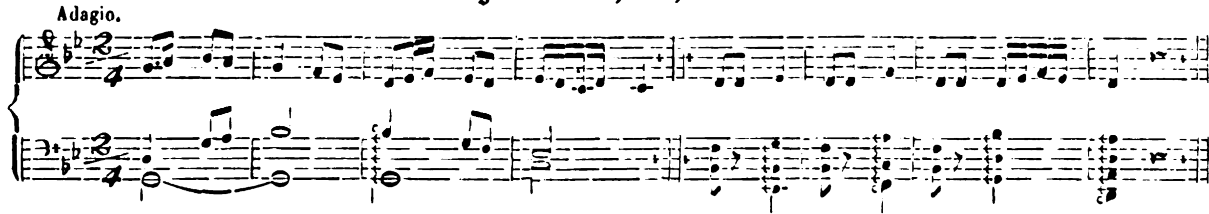
Bai - lar, bai - lar, ba - al et - scher ur - ta bai - lar srai et - scher! Kies al - ma - gan ij - asch ekt - liar küm - jes et - schüb kies kat - schar.

Trin - ket, trin - ket Meth der Rei - che und der Ar - me trin - ket Bier! Jun - ger Bur - sche schlür - fet Ku - mis, küßt die hüb - sche jun - ge Dirn'.

Die Tataren trinken äußerst selten Wasser*), sie bereiten sich aus Milch ein berauschendes Getränk, Kumis genannt. Die melancholischen Töne ihrer Gesänge werden zuweilen von einer Flöte und einer Zither mit drei Saiten begleitet.

*) „Dieweil darin ersäufet sind ꝛc.“?

Gesang der astrachanischen Tataren.



Lucy Neal. Nordamerikanisches Volkslied.

Moderato.

I was born in A - la - ba-ma, my mas - sa name was Beal, He us'd to own a yal - ler gal, her name was Lu - cy Neal. My mas-sa he did sell me for fear that I should steal, which caus' da se - pa - ra - tion ob my-self and Lu- cy Neal. „O poor Lu - cy Neal, o poor Lu-cy Neal! If I had you by my side, how happ y I should feel!“

Wer eine Fahrt auf dem Mississippi, wenn auch nur mittelst des Cycloramas vom Prof. Risley gemacht hat, dem ist dabei ein prachtvolles Dampfschiff begegnet, welches den Namen führt: Lucy Neal. Wer aber ist die berühmte Person, welche jenem Dampfer den Namen gab? kein biographisches Lexicon giebt uns Auskunft über dieselbe! — Sie ist die Heldin des oben mitgetheilten, von Weißen und Schwarzen in Nordamerika viel gesungenen Volksliedes, dessen Verse uns die rührende Geschichte der unglücklichen Liebe eines Negers zur armen Lucy Neal erzählen. Sie tanzte bei einem von den Schwarzen gegebenen Feste einen Reel; sie ging mit auf das Feld, Baumwolle zu sammeln — und sein Herz gehörte ihr. Sein Herr verkaufte ihn und er wurde getrennt von der Geliebten. Sie erkrankte, die Doctoren gaben sie auf, und eines Morgens zeigte ihm ein Brief mit schwarzem Siegel ihren Tod an. Der klagende Neger schließt nun folgendermaßen seinen Gesang:

Mein Herz habt ihr zerrissen, nicht heilt die Wunde ihr!
Mein Herz, mein Herz muß brechen, wie liebt' ich Lucy Neal!
Und wenn es um mich dunkelt, gekommen ist mein Ziel,
So ist mein letzter Seufzer: Du süße Lucy Neal!
„Arme Lucy Neal arme Lucy Neal,
Ach! wie glücklich würd' ich sein, wär' ich nur bei Dir“!

Eine Belehrung.

Von T. U.

Ein Hr. F. G. Weber ist es, der Belehrung wünscht (Nr. 20, Seite 206, Spalte 2); die Redaction dies. Zeitschr. hat ihm durch die Aufnahme seines Artikels „Orthodoxie und Häresie in der Musik“ diese Belehrung gewährleistet: sie soll ihm werden.

Ich sage nicht zu viel, wenn ich behaupte, daß im Grunde genommen ich mit den Hauptansichten des Hrn. W. vollkommen einverstanden bin. Um so weniger kann ich geneigt sein, die Vertheidigung der von ihm sogenannten „rechten“ (orthodoxen d. i. strenggläubigen) Seite zu übernehmen. Bei Gelegenheit der von ihm sogenannten „linken“ (häretischen d. i. ketzerischen) Seite aber zielt er — wie ich annehmen muß — vornämlich auf mich und meinen Artikel über „Instrumentalmusik“ in der Kolatscheck'schen Monatsschrift, und so bin ich zu meinem Bedauern gezwungen, einem in meinen „Bekenntnissen“ ausgesprochenen Grundsatze dennoch untreu zu werden und einige an einem andern Orte gethane Aeußerungen hier zu vertheidigen.

Wenn ich wirklich der Narr wäre, der jemals irgendwo von einer republikanischen oder socialistischen, socialen oder revolutionären Musik gesprochen hätte, so verdiente ich in allerstärkstem Maaße den Spott,

den Hr. W. auf eine so überaus schwächliche Weise auch über diejenige Seite der Kritik ausgießt, der er Phantasien dieser Art nachsagt. Aber auch dem Hrn. W. muß man erst „das Lesen lehren", und er könnte nur in Verlegenheit gerathen, wenn ich ihn auffordern wollte, mir die Stellen anzuführen, an denen ich dergleichen Ausdrücke gebraucht habe. Ich will ihm diese Verlegenheit ersparen, indem ich ihm zugleich die gewünschte Belehrung zukommen lasse.

Es giebt zwei Gattungen von Menschen: solche, die auf derjenigen Geistesstufe, auf die Erziehung oder Verhältnisse sie einmal gestellt haben, während ihrer ganzen Lebenszeit stehen bleiben, — und solche, die, im Gegensatze hierzu, sich weiter entwickeln — freilich nur nach Innen zu sich weiter entwickeln können in dieser Zeit des Zwiespalts zwischen Bewußtsein und Leben. Im Gebiete der Tonkunst begegnen wir vor Beethoven keinem Epoche machenden Componisten, dessen Werke von verschiedenen Entwicklungen seines inneren Seins Zeugniß ablegten: — bedeutendere Kunsterfahrung, reinerer Styl, klarerer Ausdruck, vollendetere Formen können als bloße Folgen eines reiferen Alters hier natürlich gar nicht in Betracht kommen. Beethoven jedoch hat ohne allen Zweifel mehre solche Entwicklungen durchgemacht: jeder Musikverständige weiß, daß seine dritte Symphonie einen neuen Abschnitt bezeichnet, die Werke aus seiner späteren Zeit aber wiederum verschieden von dieser Symphonie sind. Diese Wahrnehmung wird dem Musikverständigen allerdings aus der Musik Beethoven's, die Erklärung dieser Wahrnehmung aber kann uns nur durch den Menschen Beethoven werden. Wäre Beethoven blos Musiker gewesen, so hätte er nimmer im stufenweisen Vorwärtsschreiten vom Standpunkte seiner unmittelbaren Vorgänger aus in denjenigen bis dahin ungeahnten Regionen anlangen können, denen seine späteren Werke ohne Zweifel angehören. Sebastian Bach halte ich für das größte aller musikalischen Genies, die uns bis jetzt das Evangelium der Tonkunst verkündet haben: nach ihm muß ich sogleich Mozart nennen. Keiner von diesen Beiden aber weist Erscheinungen in seinem Kunstschaffen auf, wie die so eben in Bezug auf Beethoven genannten. Der „Musiker" Beethoven ist es also nicht, der verschiedene Entwicklungen durchlaufen hat, sondern der „Mensch" Beethoven, d. h. sein Fühlen und Denken, und erst in unzertrennlicher Folge davon auch der Musiker d. h. der musikalische Styl dieses Menschen, der Inhalt oder die Vorwürfe seiner Kunstwerke.

Wir haben nun blos die allein mögliche Entwicklung des inneren Menschen näher zu bezeichnen und dann an den Hauptwerken Beethoven's zu prüfen, ob ihr dem Musikverständigen allein erkennbarer allgemeiner Inhalt mit den Phasen jener Entwicklung zusammentrifft. Sollte diese Rechnung nicht stimmen, dann habe ich Unrecht.

Von Richard Wagner und Gottfried Kinkel sagt Adolf Stahr gelegentlich einmal: „Beide haben den ganzen Weg vom überlieferten Glauben durch den Zweifel zur Freiheit, im stetigen Fortschritte innerlicher Entwicklung, durchgemacht; beide haben diesen Weg durch ihre Productionen bezeichnet, beide das Martyrthum auf sich genommen für das Ziel, welches sie am Ende desselben erreichten*)". Mit wenigen Worten ist hier der einzig mögliche Weg innerlicher Entwicklung bezeichnet: ich muß jedoch noch näher auf den Gegenstand eingehen.

Der Glaube, die Autorität, die Ueberlieferung sind es, die uns von Jugend auf in der Kirche eben so wie in der Kunst anerzogen werden. Menschen, die nicht selber denken, bleiben auf diesem Standpunkte stehen; Menschen jedoch, welche selber denken, beginnen bald zu zweifeln an der Heilsamkeit des Glaubens, an der Berechtigung der Autorität, an der Wahrheit der Ueberlieferung. Auf dem Wege des Zweifels aber giebt es keinen Einhalt: am Ziele winkt die volle Geistesfreiheit, welche Mehre besitzen, als man gewöhnlich glaubt, vor deren praktischen Consequenzen dem wirklichen Leben gegenüber die Meisten jedoch sich scheuen und daher nicht nur oft schweigen statt zu reden, sondern zuweilen sogar das Gegentheil der eigenen Ueberzeugung aussprechen. Das ist allerdings feig: zum Muthe jedoch kann man Keinen zwingen. — Die letzte Staffel der inneren Entwicklung zur Freiheit, das Ziel, die volle Geistesfreiheit selber ist nichts Anderes, als der Glaube an die Bestimmung des Menschen für die Erde (und nicht für den Himmel) und seine aus diesem Glauben resultirende Selbstthätigkeit. — Diesem Standpunkt entsprechend gestalten sich auch die Consequenzen nach jeder anderen Seite hin. Wenn ich nun von dem „republikanischen" oder dem „socialistischen" Bewußtsein eines schaffenden Künstlers spreche — und von etwas Anderem habe ich in der „deutschen Monatsschrift" niemals gesprochen; wenn ich dies überdies einem Lesepublikum gegenüber thue, das über die im Obigen angedeutete innerliche Entwicklung des Menschen vom Glauben zur Freiheit sich deshalb ganz klar ist, weil es diese Entwicklung an sich selber erlebt hat: so können nur Diejenigen von „republikanischer" oder „socialistischer" Musik faseln, denen man eben — erst „das Lesen lehren" muß.

---

*) Ich darf bei dieser Gelegenheit wohl erwähnen, daß in Bezug auf Wagner's künstlerische Productionen Stahr Unrecht hat.

Sind es nun sprechende Züge oder nicht, wenn Beethoven die Partitur seiner in der Begeisterung für den Helden „von eigener Kraft Gnaden" geschriebenen dritten Symphonie zerreißt und mit Füßen tritt, als er hört, dieser Held habe durch seine Selbsterhebung zum Kaiser sich den irdischen Autoritäten „von Gottes Gnaden" gleichgestellt*)? wenn Beethoven in der fünften Symphonie sich ein für alle Mal von der „ernsten" Musik recht auffallend losreißt, um nur noch in Tönen „Freude", und als er auch damit unverstanden bleibt, sogar in deutlichen Worten „Freude" zu singen? — Deshalb enthält die heroische Symphonie noch keine „republikanische" und enthalten die Symphonien von der Pastorale an noch keine „socialistische" Musik (wie ich denn überhaupt solche Ausdrücke gar nicht statuire, da ein vernünftiger Sinn ihnen weder zu entnehmen noch unterzulegen ist): wohl aber würde Beethoven diese Tonwerke nicht geschaffen haben, wenn seine innerliche Entwicklung und in ihrer Folge sein ganzes Fühlen und Denken nicht das oben von mir bezeichnete gewesen wäre.

Mein heutiger Gegner wird nun fragen: was soll ich mit einer solchen Erklärung anfangen? Selbst wenn ich die Richtigkeit derselben zugebe, sagt sie mir noch immer nicht, was Beethoven in seinen Symphoniesätzen speciell ausgedrückt hat.

Die Frage nach dem besonderen Inhalte der Beethoven'schen Symphonien mag dem Frager beantworten, wer Musik „verstehen" will oder überhaupt die „Nothwendigkeit eines Verstehens" der Musik statuirt. Ich befinde mich keineswegs in diesem Falle: denn wer nur behauptet, daß ein bestimmter Inhalt von Beethoven angestrebt worden ist, zugleich aber die Unmöglichkeit aufdeckt, diesen bestimmten Inhalt zu verstehen: der steht auf einem Standpunkte mit Hrn. W.: auf dem Standpunkte der „Negation aller Kritik einer wahren Kunst gegenüber". Nur ist der kleine Unterschied zwischen ihm und mir, daß er kurzweg sagt: es soll keine Kritik sein, — während ich mit redlichem Fleiße an der endlichen Vernichtung der Kritik arbeite. Unsere Zeit ist eine Zeit der Kritik: wir haben sie nicht gemacht und tragen keine unmittelbare Schuld an diesem ihren Charakter. Die einzige Möglichkeit aber, aus dem Zustande der Kritik herauszukommen, ist die Fortsetzung der Kritik bis zu ihrer Vernichtung, die Arbeit an dem Selbstvernichtungsproceß der Kritik. Wer diese Arbeit jedoch scheut und die Kritik blos ignorirt, nun, der redet eben vergebliche Worte, wie Hr. W. In die Erkenntniß, daß die Kritik der Kunst gegenüber nur eine sehr bedingungsweise Berechtigung hat, daß sie sich selbst endlich vernichten muß, setzen wir unsern höchsten Stolz: auch sehnen wir vor Allen uns nach dem Zustande der Unmittelbarkeit, der nach Vernichtung der Kritik mit Nothwendigkeit eintreten muß. Wer in unserer Zeit aber das einzige Mittel zur Erlösung, die Kritik, ignoriren oder herabsetzen will, wie Hr. W., der muß entweder Schöpfer innerhalb einer neuen Kunst sein, die auf kein Verstandesverständniß, sondern auf eine unmittelbare Gefühlswirkung Anspruch macht, wie dies z. B. von der Kunst Richard Wagner's zu sagen ist*), oder seine kritikfeindlichen Ergüsse müssen wenigstens viel mehr Geist offenbaren, als die des Hrn. W., der sich noch mit Gespenstern herumschlägt, an die kein Mensch in unserer verständigen Zeit mehr glaubt. Wer sich außerhalb seiner Zeit stellt, der muß imponiren, sonst wird er ausgelacht. Noch mehr: jetzt muß ich sogar diejenige Kritik gegen Hrn. W. in Schutz nehmen, die er als auf der „rechten" Seite befindlich bezeichnet und zu der ich bekanntlich nicht gehöre; denn heut zu Tage besteht die ganze Kunst der Vergangenheit und Gegenwart nur durch die Kritik, die daher auch mit Nothwendigkeit von dieser Kunst bedingt ist. Nicht der nothwendigen Kritik als einer Folge, sondern der im Grunde unnöthigen Kunst unserer Tage als der Ursache dieser Folge muß Hr. W. demnach den Krieg erklären, wenn sein Thun eben nicht ein ganz vergebliches sein soll. (Natürlich verstehe ich unter „Kritik" immer nur die höhere Kritik, nicht aber jene Art von Kritik, die wir an Stelle der Polizei den zahlreichen unreifen Kunsterzeugnissen der Gegenwart gegenüber ebenfalls auszuüben nur zu häufig genöthigt sind). Wenn erst die Kunst, die keiner Kritik mehr bedarf und die Hr. W. im Sinne hat, zur Herrschaft gelangt sein wird, dann hört die Kritik eben von selbst auf, und Niemand kann diesen Zeitpunkt mit sehnsüchtigerem Verlangen herbeiwünschen, als wir, die wir nicht zu unserem Vergnügen, sondern mit Aufopferung Kritik treiben.

Möchten wir diesen Zeitpunkt erleben: es ist noch unzeheuer viel zu thun bis dahin. Will Hr. W. uns in diesem Werke beistehen, so soll er uns willkommen sein, denn fast Alles, was er sagt, beweist die Richtigkeit seiner Erkenntniß vom wahren Wesen der Kunst; nur ist jedes blos objective Reden von diesem Wesen heut zu Tage überflüssig. T. U.

---

*) Komisch ist es, daß Hr. W. Beethoven sich als einen Politiker denkt, der Napoleon's Gelüste schon lange vor der entscheidenden That gekannt haben müßte.

*) Der gleichwohl eine andere Meinung von der Kritik hat, wie seine energische und umfassende Antheilnahme an derselben uns beweist.

Aus Paris.

Tagesneuigkeiten.

Große Oper. Roger hat seinen Einzug unter dem Triumphgeschrei der hiesigen Kritik als Gerard in der Königin von Zypern gehalten. Mit ihm trat zum ersten Male als Königin Frl. Tedesco auf. Es giebt Manche, die an Roger jetzt mäkeln; so ist ihm nachgeredet worden, er spräche jetzt schlechter als früher französisch, und dasselbe Blatt fügte noch hinzu, daß man hier keine Sänger für den König von Preußen habe, wenn er gute haben wolle, so solle er sich selber solche halten, man wolle hier keine haben, die das Französische Deutsch aussprächen &c. So recht erzfranzösisch! Diese Oper macht volles Haus und ist unter derselben Besetzung 13 Mal und 7 Mal hintereinander gegeben worden. Außerdem sind Robert und die Hugenotten auf den Brettern mit Roger als Raoul, die Laborde Margarethe und die Poinsot Valentine.

Italienische Oper. Wie bekannt hat Hiller die Leitung des Orchesters. Angefangen wurde den 14ten Octbr. mit der Lucrezia Borgia, die 6—8 Mal hintereinander gegeben und dann von der Lucia, Semiramis, Norma, in den die Cruvelli als Norma zum ersten Male auftrat, und neuerdings von Ernani, in deren Titelrolle sich Guasco dem hiesigen Publikum vorführte, abgelöst wurde. Die Cruvelli wurde sehnlichst erwartet, hat aber den Erwartungen nicht vollkommen entsprochen, denn die Meinungen sind gänzlich getheilt. Von Guasco machte man viel Rühmens, stellte ihn als Rubini's Seitenstück auf, für den Verdi eigentlich den Ernani geschrieben habe; er zeigt sich aber als nur sehr mittelmäßiger Spieler, als ein besserer Sänger mit hübscher Stimme. Dagegen ist der, dem Frl. Barbiernini als Lucrezia und Lucie und Calzolari als Edgar gestreute Weihrauch überschwänglich. Der Besuch der italienischen Oper ist im Ganzen sehr spärlich. Einstudirt werden die Lombarden und Fidelio.

Komische Oper. Es ist gewechselt worden unter Raimond, Kaid, Regimentstochter, Sommernachtstraum von Thomas, schwarze Domino, Hofconcert, Orangenkörbchen, Guten Abend Hr. Pantalon, in denen die Damen Lefebüre, Meier, Lemercier und die HH. Mocker, Boulo und Bussini Anerkennungswerthes geleistet haben. Die neue Oper von Limnander: Le chateau de la Barbe bleue hat nur sehr getheilten Beifall gefunden. Das Buch ist dem Süe'schen Romane le morne du diable entlehnt und will nichts sagen, noch weniger die Musik, die nicht einmal selbstständig ist, in der Meyerbeer und Rossini sehr stark umhergehen, wie namentlich im zweiten Acte, und die dem Componisten einen noch viel ärgern Bettelbrief ausstellt als: Les Montenegrins. Die Aufführung war nur zu loben und namentlich die Leistungen der Ugalde als Fidelia, Düfrene's als Gaston und Coulon's als Jacques.

Nationaloper. Joseph, ma tante Aurore, Rendez-vous bourgeois, maison a vendre, Voitures versées von d'Alayrac sind abwechselnd gegeben worden. Die weitere Aufführung der Semiramis ist der Direction untersagt worden. Neu sind Nuerdoc le bandit, Oper in einem Acte von Gautier, ein heilloses Spectakelstück, stümperhaft instrumentirt, im Uebrigen sehr meyerbeerisch. Noch neuer ist die schon seit langer Zeit angekündigte Oper von David: La Perle de Bresil, in 3 Acten. Das Buch ist von Gabriel und St. Etienne und enthält eine abgeschmackte Liebesgeschichte. Der portugiesische Admiral Salvator hat auf einem seiner amerikanischen Feldzüge Zora, die Tochter eines überwundenen Häuptlings in seine Gewalt bekommen. Sie kommt nach Spanien und wird von der Königin protegirt. Salvator hegt geheime Wünsche gegen seinen Schützling, mit ihm zugleich aber sein Vertrauter, Lorenz und der schwedische Gesandte Horn. Der letztere versucht Zora zu entführen, wird aber dabei von Lorenz überrumpelt, und Salvator beschließt deshalb und um seiner Wünsche Ziel vor fernern Entführungsgelüsten zu bewahren, sie mit nach Amerika zu nehmen. Auf dem Schiffe entbrennt noch ein Matrose in Liebe für sie, dann kommt ein Sturm und Donnerwetter, bei dem Salvator ohne Lorenz ertrunken wäre. Der Krieg ist ungünstig für Salvator, und in der höchsten Noth, von den Wilden ganz umringt, singt Zora eines von den Liedern, die sie in ihrer Jugend gelernt; dadurch werden die Wilden stutzig gemacht, und endlich löst sich das Sengen und Brennen in Händedrücken auf und das Ganze in Lorenzens Verheirathung mit Zora. Die Musik ist ein Gemisch von Bizarrerie und Sentimentalität, mit vielen Trivialitäten, größtentheils gewandt instrumentirt, und bringt im 2ten Acte ein entsetzliches Donner- und Hagelwetter. Die Ausstattung ist nicht übel, eben so war die Besetzung: Salvator, Meillet, Lorenz, Philippe, Zora, Duez, befriedigend.

Von Concerten ist noch wenig zu sagen: Goria hat im Pleyel'schen Saale ein Concert gegeben und darin seine neuen Fabrikate unter dem Titel Etudes stylistiques et caracteristiques aufgetischt. Die Société chorale von Galin-Paris-Cheve hat ein Oratorium von Elvart: Ruth und Boas zur Aufführung gebracht. Es zerfällt in 3 Theile, enthält die biblische Geschichte neu zugeschnitten, ist nur für Gesang und die darin vorkommenden Soli werden vom Chor in italienischer Manier begleitet. Dasselbe Oratorium ist zum zwei-

ten Male von der Association des musiciens, die vor ganz kurzer Zeit gestiftet worden ist, unter Malibrans Leitung aufgeführt worden; nebenbei hörte man noch die Ouvertüre zur Stummen und zum jungen Heinrich. Die ältere Association der Musiker unter Tilmants Leitung brachte am Cäcilientage in der Eustachiuskirche mit bedeutenden Kräften die B-Dur Messe von Haydn zu Gehör. An demselben Tage wurde in der Magdalenenkirche unter Girards Leitung von den Musikern der Conservatoireconcerte eine neue Messe von Dietsch aufgeführt: Die Composition ist nichts sagend, halb französisch, halb italienisch; die Ausführung war bis auf einen abscheulichen Solotenor und bis auf das noch viel abscheulichere Lefebürésche Orgelspiel eine gelungene. Die Gräver hat ein Concert im Erard'schen Saale gegeben und darin Litolff, Chopin, Schmitt, Beethoven, Bach, K. Mayer, Moscheles mit ziemlichem Beifall zu Gehör gebracht.

Die Société Ste. Cerile unter Seghers Leitung hat ihren Concertcyklus eröffnet mit der Schubert'schen Symphonie, die hier an diesem Tage zum ersten Male gehört worden ist; hierauf folgte ein Chor aus dem Frühlinge, die Ouvertüre zum König Lear von Berlioz, dann Terzett, Solo und Chor aus dem Elias, auch zum ersten Male hier gesungen, die Musik zu Preziosa, die Ouvertüre zu Egmont und einige Kleinigkeiten. Die Ausführung der instrumentalen Partien war gut, dagegen die der vocalen mit Ausnahme des Baßsolo aus dem Elias eine nur mittelmäßige. Das nächste Concert ist zur Aufführung von Compositionen neuerer und unbekannterer Componisten bestimmt, es wird in diesem Monate stattfinden.

Die Apollogesellschaft hat ein Concert gegeben, in welchem neben neuern Kleinigkeiten ein Hummel'sches Quintett und Mozart'sche Variationen gehört worden sind. Ein Concert bei Gelegenheit der Einweihung der Statue Wilhelms, des Eroberers, brachte eine Cantate von Auber. Bei der Preisvertheilung im Conservatoir sind ein Duo über Themen aus der Euryanthe von Ravina, ein Concert von Kreutzer, ein Stück Barbier und Fragmente aus Romeo und Julie von Vaccai gehört worden.

Die Société philharmonique, Union musicale und Musique de Chambre sind bis jetzt noch stumm geblieben.

Unter den angekommenen Fremden sind Haberbier aus Königsberg, Leopold Meyer und Ernst; der zweite hat vor Kurzem in einer Soirée gespielt und der letzte wird den 28sten d. M. sein erstes Concert geben, in welchem Berlioz das Orchester leiten wird.

F. G. W.

Aus Baden-Baden.

Jetzt da die Kurzeit vorüber, lohnt es wohl der Mühe aus unserm Bade über die musikalischen Leistungen zu berichten, welche im Allgemeinen ein Besprechen verdienen, im Besonderen aber aus dem Grunde wichtig sind, weil sie Frankreich, das in Baden einen seiner beliebtesten Ausflüge nach Deutschland schätzt, mit deutscher Kunst, mit deutschen Kunstleistungen bekannt machen. Die sogenannte Brunnenmusik ließ wenig zu wünschen übrig, sowohl was die Zusammensetzung und die Leitung als den Stoff betraf, und die Badeunternehmer hatten dieses Mal, wie auch in früheren Jahrgängen Sorge getragen, aus der Fremde tüchtige Künstler zu verschreiben, um die einheimischen Kräfte noch zu erhöhen. Das Theater stand, wie im verwichenen Jahr, unter der Leitung des Director Keller, der selber ausgezeichneter Schauspieler, den musikalischen Theil Hrn. Musikdir. Meyer und nach dessen Abberufung Hrn. Theodor Mohr aus Bonn übertrug. Wöchentlich fand die Aufführung zweier Singspiele Statt. War die Sängergesellschaft auch keineswegs zahlreich und ausgezeichnet zu nennen, so erhielt dieselbe fortwährend durch die Nachbarschaft, von Karlsruhe, Stuttgart und Mannheim, eine Zahl von Gästen, welche bedeutende Vorstellungen ermöglichten und einen tüchtigen Genuß sicherten. Besonders verpflichtet waren wir dem jungen Musikdir. Mohr, welcher jetzt in derselben Eigenschaft nach Freiburg abgegangen ist. Dieser Künstler, der als Violinvirtuos Tüchtiges und Gediegenes leistet, welcher sich bereits durch mehrere Compositionen bemerkbar machte, zeichnete sich hier durch regen Fleiß im Einstudiren, durch Sicherheit im Dirigiren aus, so daß es ihm gelang, mit einem beschränkten Personale, mit einem ziemlich ungebildeten Chore Erkleckliches zu leisten, sogar die letzten Meyerbeer'schen Singspiele aufzuführen. Daß solche Werke, ganz abgesehen von deren Gehalte, sich nicht für kleinere Bühnen, sich nicht für schwache Personale passen, kann nicht geläugnet werdrn, allein es ist einmal eine Thorheit, eine Krankheit unserer Zeit: daß jede, auch noch so kleine Stadt gerade das Ausgesuchteste sehen und hören will und so sind denn die Directoren von selbst schon in die Nothwendigkeit versetzt, das Gewagteste unternehmen zu müssen. Man darf Hrn. Mohr das Zeugniß geben: daß er diese halsbrechenden Erfordernisse stets nach Möglichkeit gut gab, daß er aus dem Gewagtesten nie eine Carrikatur machte. Werke der besseren Schule, sowohl deutsche wie französische, faßte er mit Liebe und Feinheit auf, so daß man ihm das Zeugniß geben darf: daß er in den Geist dieser Werk eindringe.

Wir dürfen dem jungen Künstler ein fröhliches Glück auf zurufen. Diamond.

Leipziger Musikleben.

Concert zum Besten des Orchester=Pensionsfonds am 8ten Decbr. Neuntes Abonnementconcert am 11ten Decbr.

Des erst genannten Concerts gedachten wir schon beiläufig in dem Bericht der vorigen Nummer, als wir über Frl. Heffner aus München sprachen. Eröffnet wurde dasselbe mit der Ouvertüre zu Ruy Blas von Mendelssohn. Die Gesangsvorträge waren durch die genannte Sängerin und durch die HH. Schneider und Behr vertreten, welche Duett aus Jessonda sangen. CM. Dreyschock spielte ein Violinconcert eigner Composition (D=Dur), ein Werk, welches als Composition keine Ansprüche macht, nur bestimmt die außerordentliche Bravour des Hr. Dr. darzulegen, welche dieser denn auch in diesem Vortrage entwickelte. Noch hörten wir Frl. Jeanne Eyth, dem Publikum bekannt und in gutem Andenken von ihrem ersten Auftreten her vor einigen Jahren. Sie spielte ein Rondo von Godefroid für die Harfe, auch dies Mal mit sehr lebhaftem Beifall. Sie wurde gerufen, und spielte dann noch ein zweites Stück. Der zweite Theil des Concerts brachte Schumann's dritte Symphonie zum ersten Male. Wenn ich nachstehend meine Ansicht über dieses Werk, welche ich nach einmaligem Anhören gewann, ausspreche, so kann diese Ansicht natürlich nur als eine vorläufige gelten. Indeß glaube ich, daß dieselbe in der Hauptsache richtig, bei genauerer Bekanntschaft sich bestätigen wird. Ich halte die Symphonie für eine sehr bedeutende Schöpfung, und es scheint mir daß der Componist darin ein bestimmtes Ziel erreicht hat, während in den Werken seiner letzten Zeit ein gewisses Schwanken sichtbar war; es scheint mir, daß der Componist sich herausgearbeitet hat aus der Richtung seiner letzten Zeit, welche nicht durchaus erfreulich genannt werden konnte. Die Symphonie besteht aus fünf Sätzen, Allegro, Scherzo, Andante, einem 4ten Satz in Es=Moll, der den Charakter einer Trauermusik bei einer feierlichen Gelegenheit trägt, endlich dem Finale. Sie erscheint durchaus klar und eingänglich; der erste Satz beim erstmaligen Hören am wenigsten, was in der nicht melodischen, sondern überwiegend rhythmischen Natur des Themas seinen Grund hat. Die Schwierigkeit ist jedoch eine solche, von der man sogleich das Bewußtsein hat, daß sie bei genauerer Bekanntschaft verschwindet. Am eingänglichsten erscheint zunächst der zweite Satz, der immer zuerst beim Publikum zünden wird, am großartigsten der vierte, ein Stück von wunderbarer Schönheit. Was den Charakter der Symphonie im Ganzen betrifft, so möchte ich sie als ein durchaus männliches Werk bezeichnen, im Gegensatz zu der B=Dur Symphonie, welche sogleich das Jugendlich=Frische, Jünglingshafte als ihren hervorstechenden Charakter zeigt. So entschieden ausgeprägt dieser Charakter im letztgenannten Werk sich darstellt, ebenso bestimmt jener entgegengesetzte in der neuen Composition. Sie ist objectiver gehalten, durchaus klar und bestimmt, besitzt feste, markirte Züge, und ich ziehe sie in diesem Sinne der zweiten Symphonie vor, obschon diese sich durch ein großartigeres Scherzo und ein herrliches Adagio auszeichnet. Unwillkürlich denkt man bei der neuen Symphonie an Beethoven's Schöpfungen aus seiner letzten Periode. So viel steht fest, daß der Componist, dessen Freunde in letzter Zeit sehr zweifelhaft wurden, auf's Neue einen Sieg errungen hat. — Das Publikum nahm jeden Satz mit großem Antheil auf, insbesondere den zweiten. Man hörte zwar heraus, daß es sich, wie natürlich, noch nicht zu Hause fühlte in der neuen Schöpfung, daß dieselbe aber schon beim ersten Male Eindruck machte. Wir werden demnächst eine ausführliche Besprechung in dies. Bl. nach der Partitur bringen. — Auch in dem nachfolgenden neunten Abonnementconcert hörten wir eine neue Symphonie (A=Moll) unter Leitung des Componisten Georg Goltermann aus München. Das Concert wurde durch dieselbe eröffnet, und der Beifall, den sie fand, kam den darauf folgenden Nummern zu Gute, da das Publikum in eine günstige Stimmung gesetzt war. Der Componist wurde, — ein seltener Fall bei neuen Compositionen — am Schluße gerufen. Auch wir können uns günstig über das Werk aussprechen. Zeigt dasselbe auch noch keine hervorstechende Originalität, Selbstständigkeit im höheren Sinne, so hält es sich doch auch, mit Ausnahme des letzten Satzes, wo einiges an Mendelssohn erinnert, frei von Anklängen. Eine gewisse Reife, etwas Fertiges, eine lobenswerthe Klarheit charakterisirt dasselbe, und diese Eigenschaften sind es, welche den Erfolg beim Publikum vermittelten. Es wird dem Hörer nicht zugemuthet, mit dem Componisten zu suchen und zu ringen, es wird ihm nichts Unfertiges, Unausgegohrenes geboten; nach Inhalt und Form ist der Componist mit sich einig. Streng genommen freilich, von unserem Standpunkte aus, können wir derartigen Werken nur eine subjective Bedeutung beilegen, in dem Sinne nämlich, daß es dem Tonsetzer vor allen Dingen darauf ankommt, darzulegen, was er zu leisten vermag. Die Kunst wird durch Symphonien nicht mehr gefördert; wir stehen in dieser Hinsicht am Ende der Entwicklung; nur den hervorragender Begabten, wie z. B. Schumann, ist

es noch gegeben, was sich zur Zeit noch leisten läßt, zu versuchen. Die Symphonie des Hrn. Goltermann erscheint im Druck bei Breitkopf und Härtel. — Eine fleißige Schülerin des Conservatoriums, Frl. Agnes Schönerstedt spielte das Mendelssohn'sche G-Moll Concert mit viel Fertigkeit, sauber und correct, zur Zeit freilich aber auch noch sehr tonlos, ohne Tonabstufungen, so wie ohne höhere geistige Darstellung. Sie fand viel Beifall und wurde gerufen, das Letztere mit Unrecht, denn wir fragen, was für meisterhafte Leistungen übrig bleibt, wenn blos schätzenswerthe so ausgezeichnet werden. Frl. Heffner nahm in diesem Concert Abschnitt. Sie sang Scene und Arie aus Alceste von Gluck, Rossini's „Una voce poco fà", endlich Lieder von Schubert, Taubert und Mendelssohn. Die Sängerin fand in diesem Concert am meisten Beifall, und mit Recht, denn sie leistet wirklich sehr Tüchtiges. In der Arie von Rossini zeigte sie eine sehr gute Fertigkeit, nur daß sie durch die Aussprache öfter störte. Die Arie von Gluck war eine minder günstige Wahl, da ihre Stimme dazu nicht Fülle genug besitzt. In den Liedern fand Frl. Heffner großen Beifall; diese gehörten zu ihren gelungensten Leistungen.

Noch hörten wir in demselben Concert ein Concertino für die Oboe, componirt und vorgetragen von dem Orchestermitglied Hr. Diethe, so wie zur Eröffnung des zweiten Theiles die Ouvertüre zum Vampyr von Marschner. Hr. Diethe, schon oft genannt als sehr vorzüglicher Künstler auf seinem Instrument, fand verdienten Beifall.

Tagesgeschichte.

Neue Opern. Eine neue Oper von J. Rosenhain „der Dämon der Nacht", Text von Beyard und E. Arago, in's Deutsche übersetzt von Gollmick, wurde in Frankfurt bereits zwei Mal gegeben. Die Musik wird gelobt, weniger der Text.

Auszeichnungen, Beförderungen. Reissiger wurde bei seinem Jubiläum am 29sten November zum „ersten königl. Hofkapellmeister" ernannt.

Vermischtes.

Ein Portmonnaie, das Frl. Joh. Wagner vor einiger Zeit von Lumley zum Geschenk erhalten hat, ist ein wahres Meisterwerk. Es ist von ciselirtem Gold und zeigt auf der einen Seite einen Vergißmeinnichtzweig von Brillanten, auf der andern eine Uhr von der Größe eines Silbergroschens. Das Werk ist trotz der Kleinheit so vortrefflich gearbeitet, daß die Uhr den genauesten Gang inne hält.

Jenny Lind gedenkt ihre amerikanische Kunstreise Mitte Januar 1852 zu beenden.

Druckfehler-Berichtigungen. Nr. 23, Seite 242, Spalte 1, Notenzeile 2 muß der Buchstabe c nicht über dem ersten, sondern über dem zweiten Tacte, der Buchstabe d aber genau über dem vierten Tacte stehen. — Zeile 7 nach dem Notenbeispiele muß es c statt e heißen.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte zu vier Händen.

A. F. Riccius, Op. 13. Livr. I et II. Fleures de Récréation. Quatre Pièces originales pour le Piano à quatre mains. **Leipzig, Hofmeister.** à 15 Ngr.

Gute, empfehlenswerthe Sachen, voll Melodie und guter Musik, bildend für junge Spieler, ein gutes Hülfsmittel beim Unterricht für Lehrer, die wir bei der Wahl von vierhändigen Sachen mittlerer Schwierigkeit auf diese wohlgelungenen neuen Compositionen aufmerksam machen wollen.

Lieder und Gesänge.

Th. Hermes, Op. 7. „Denk' ich an Deutschland in der Nacht". Worte von H. Heine, für eine Baß- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Peters. 7½ Ngr.

Ein gutes Lied, in modernem Styl geschrieben. Die Gesangstimme ist melodiös und gesangvoll, die Begleitung brillant und elegant gehalten, das Ganze nicht ohne Gehalt und Originalität.

A. Bessens, Op. 25. Souvenirs élégioques pour Alto-Solo avec accompagnement de Piano. **Mainz, Schott. 2 Fl.**

Eine gute Studie, voll Musik und Technik zugleich. Diese Composition ist mit großer Sachkenntniß und vielem Geschmack geschrieben, und kann als solche nur willkommen sein.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien im Verlage von ***Joh. Aug. Böhme*** in Hamburg:

Berens, H., Gesellschafts-Quartett f. Piano zu 4 Händen, Violine u. Violoncell. Op. 23. 2 Thlr.

Blumenthal, J., 3 Lieder von Heine (Ich hab' im Traum geweinet — Lehn' deine Wang' an meine Wang' — Ich will meine Seele tauchen) für Mezzo-Sopran mit Piano-Begleitung. Op. 12. 15 Ngr.

Herzog, Aug., Tänze f. gr. Orchester. Nr. 11. Bonvivant-Polka. Hamburger Wallhalle-Marsch. 1 Thlr. 7½ Ngr.

———, Bonvivant-Polka. 5 Ngr.

———, Hamburger Wallhalle-Marsch. 5 Ngr.

———, Johannisberger Rheinländer-Polka. 2½ Ngr.

Mayer, Ch., Immortelles. 24 Morceaux de diff. caracteres p. Piano. Op. 140. L 2.

Nr. 13.	Tarantella.	12½ Ngr.
„ 14.	Canzonetta.	12½ Ngr.
„ 15, 16.	Serenade. Tirolienne.	15 Ngr.
„ 17.	Resignation.	10 Ngr.
„ 18.	Valse-Etude variée.	15 Ngr.

Rommel, E., 3 Lieder (Hörst du mein Horn erklingen — Die Stille — Ständchen) für eine mittlere Stimme mit Piano-Begleitung. 12½ Ngr.

So eben erschienen in unserm Verlag und sind durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen:

Auber, Das „Orangenkörbchen" — La corbeille d'oranges. Oper in 3 Akten von Scribe, deutsch von Grünbaum. Ouverture f. Pfte. 15 Sgr., à 4 ms. 20 Sgr., f. Orch. 2½ Thlr., 12 Gesangs-Nrn. à 10—25 Sgr., Ballet f. Pfte. 12½ Sgr.

— —, Der verlorne Sohn — L'Enfant prodigue. Oper in 5 Akten von Scribe. Vollst. Clavierausz., deutsch u. französ., netto 10 Thlr. Ouverture f. Pfte., à 4 mains, f. Orch., 21 Gesangs-Nrn. u. 7 Ballete f. Pfte. à ⅓ — 1 Thlr.

Chopin, 2 Nocturnes (H-dur, As-dur), Op. 32, facilités p. Pfte. à 10 Sgr.

Cramer, Etudes en 42 Exercices doigtés p. Pfte. Neue correcte Ausg. 2 Liefr. à 1 Thlr.

Czerny, 90 neue tägliche Uebungen f. Piano. Op. 920. 2 Lief. à 17½ Sgr.

Döhler, La Tarantelle, Fantaisie brill. p. Pfte. Op. 74. 1 Thlr.

Eckert, Er liebt mich nur! Schweizer Gesang der Mad. Sontag, f. Sopran. Op. 21. 10 Sgr.

Goebel, 2 Canzonetten f. Sopr, Op. 18, 10 Sgr. Pilgrim zu St. Just, f. Bass. Op. 19. 7½ Sgr.

Gumbert, 2tes Walzer-Rondo f. Sopran, Op. 42, 17½ Sgr. O bitt' euch liebe Vögelein, für Alt, Op. 43, 10 Sgr. Das Meer, f. Alt, 10 Sgr. Seh' ich die grüne, f. Alt, 5 Sgr.

Ad. Henselt, Polka p. Pfte., Op. 13. Nr. 9, 12½ Sgr., p. Piano à 4 ms. 15 Sgr.

Kontski, 2 Caractères „Pologne-Espagne" p. Pfte., Op. 63, 12½ Sgr. Garde passe, Op. 95, 12½ Sgr. Kappelle-toi, p. Pfte., Op. 99, 10 Sgr.

Kuntze, Gesegn'te Mahlzeit, u. 3 Schneider, f. Bass u. 4stimm. Männerchor. Op. 9. 25 Sgr.

Kücken, Op. 53. IV. Liebesgedanken, 7½ Sgr. V. Wanderlied, f. 1 Singst., 10 Sgr.

— —, Steckbrief, f. Tenor oder Sopran. Op. 36. 17½ Sgr.

Kullak, Improvisation „La Fée aux roses" p. Pfte., Op. 67, 20 Sgr. 2 Mélodies hongroises, Op. 68, à ½ Thlr.

Lührss, Fantaisie brill. „La Fée aux roses" p. Pfte. Op. 24. ¾ Thlr.

Loewe, Glockenthürmer's Töchterlein, für Alt oder Bariton. Op. 112 A. 10 Sgr.

Lotti, Crucifixus, f. 8 Stimmen. Partitur u. Stimmen. 22½ Sgr.

Pixis, 6 Mélodies p. Violon av. Piano. Op. 2. Lief. II. 25 Sgr.

Reinthaler, 3 Gedichte f. Bass. Op. 4. 22½ Sgr.

Schaeffer, Vater Strigelack, Hopp Mariannchen, f. 4stimmig. Männergesang. Op. 38. Lief. II. ½ Thlr.

Ad. Schulz, Sonate facile p. Pfte. Op. 1. 12½ Sgr.

Steifensand, 4 Charakterstücke f. Pfte. Op. 7. 1 Thlr.

Neues Tanzalbum f. 1852 f. Piano, enth. als vollst. Ballabend 8 neue Tanze, comp. von Meyerbeer, Gungl, Urbanek, Graziani, Stefani, Daniele. Ladenpr. 1 Thlr. Subscript.-Pr. nur 15 Sgr.

Tschirch, 3 Bibelsprüche f. 1 Singst. Op. 33. 15 Sgr.

Verdi, Scena e Cavatina aus Ernani p. Soprano, ital. u. deutsch. 15 Sgr.

Vierling, Cyclus arab. Dichtungen f. 1 Singst. Op. 8. 22½ Sgr.

C. M. v. Weber, Aufforderung zum Tanz, Op. 65, f. Viol. und Vcelle. conc. von Kalliwoda. 25 Sgr.

— —, Der Freischütz, f. Piano zu 4 Händen. Neue correcte vollst. Original-Ausgabe. 4 Thlr.

— —, Ouverture z. Freischütz f. Piano u. Viol. concert. von Diabelli. 20 Sgr.

Wehle, Nocturne p. Piano, Op. 15, 17½ Sgr. Barcarole, Op 16, 7/12 Thlr. Weihnachtsbaum, Op. 20, ⅓ Thlr.

Th. de Witt, Die linden Lüfte, Der du vom Himmel, f. 2 Soprane u. Alt. Op. 4. 2 Lief. à 12½ Sgr.

Berlin, ***Schlesinger***'sche Buch- u. Musikhdlg.

Verkauf.

Die sehr reichhaltige **Musikalien-Sammlung** des Herrn Geh. Hofr. **Hand** hier in Jena soll billig, aber wo möglich im Ganzen verkauft werden. Sie besteht in einer grossen Menge Oratorien, Psalmen, Messen, Responsorien, Hymnen, Motetten, Cantaten u. s. w. Grossentheils gedruckt, mit 6- bis 7fach ausgeschriebenen Singstimmen, fast allen Clavierauszügen der neuern Opern, Quartetten, Liedern u. s. f.

Hierauf Reflectirende wollen sich an uns wenden, die wir recht gern nähere Auskunft, sowie den angefertigten Katalog mittheilen werden.

Noten-Leihanstalt *in Jena.*

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.

Fünfunddreißigster Band. **№ 26.** Den 26. December 1851.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Zur gefälligen Notiz.

Beim Beginn des neuen Jahrganges will der Unterzeichnete nicht unterlassen, darauf aufmerksam zu machen, daß es sowohl sein wie der Redaction Bestreben sein wird, diesen Blättern eine immer größere Vervollkommnung zu Theil werden zu lassen. Mehrere neue Mitarbeiter sind bereits in letzter Zeit hinzugetreten, Andere, und zwar die bedeutendsten Kräfte, haben ihre bestimmte Zusage zur Mitwirkung für die Folgezeit gegeben. Außer den bisherigen Aufsätzen, Kritiken, Correspondenzen und Aufsätzen für praktische Musiker werden von Zeit zu Zeit noch musikalische Beilagen gegeben, ohne den Preis von 2 Thlr. 10 Ngr. pr. Band zu erhöhen. Ueber die Richtung, welche diese Blätter verfolgen, wird sich die Redaction in Nr. 1 aussprechen.

Schließlich bemerke ich noch, daß ich diese Blätter zu Inseraten, die gespaltene Petitzeile 2 Ngr., so wie zu Beilagen bestens empfohlen halte, und glaube versichern zu dürfen, daß solche bei der ausgedehnten Verbreitung dieser Zeitschrift von dem besten Erfolg sein werden.

Leipzig, im December 1851. **Bruno Hinze.**

Bücher, Zeitschriften.

Dr. J. K. Schauer (Pfarrer), Geschichte der biblisch-kirchlichen Dicht- und Tonkunst und ihrer Werke. — Jena, Druck und Verlag von Friedr. Mauke. Ladenpreis 2 Thlr. 20 Ngr.

Der flüchtige Ueberblick des ersten Drittels des Werkes giebt Veranlassung, einen Theil des Titels etwas in Frage zu stellen, in sofern man zuvörderst weiter nichts als ein bloßes Lexicon sämmtlicher Musikalien für die Kirchenmusik, nach den Veranlassungen und Zeiten des kirchlichen Gebrauchs, darin findet. Allein der weitere Verfolg stellt schon mehr als dies: das Geschichtliche der Tonkunst, so wie das der Dichtkunst für die Kirche, heraus. Aber gänzlich abgesehen

vom Letzteren, wodurch natürlich der Inhalt und Werth des Buches sich nur zu steigern vermag, wäre in der That schon mit jenem lexicalischen Verzeichniß genug gethan und gegeben, woraus sich z. B. bei Gelegenheit irgend einer kirchlichen Feier sehr leicht die Wahl eines dazu passenden Musikstücks — sei es nun von großem oder kleinem Umfang, leicht oder schwer, für gemischten oder Männerchor, mit oder ohne Instrumentalbegleitung — treffen läßt. Hiernach bietet das Werk ein überaus reichhaltiges Archiv (schon der einzige Artikel „Messe" umfaßt 66 Seiten des Buches), geschrieben nach des Verfassers eigenen Worten für Musikconservatorien, Singakademien, Musikschulen, Liedertafeln, Singvereine, Schullehrerseminarien, Kirchen- und Schulchöre, öffentliche Bibliotheken, Geistliche, Cantoren und Literatoren. Zur weiteren Vervollständigung des vorhin Genannten gehört noch die Angabe der Instrumentalbegleitung nebst Textanfang, außer dem vollständigen Titel mit Opuszahl auch noch die Verleger und Preise, bei älteren Musikalien auch noch die des Jahres ihres Erscheinens. Ferner trifft man bei mehreren Tonwerken als eine gewiß interessante Beigabe eine kürzere oder längere Recension mit Bezug auf die Zeitschriften und deren Ort, woraus sie entlehnt, desgleichen eine Erwähnung von Zeit und Ort ihrer Aufführung, wie der namhaften Sänger, die dabei besonders mitwirkten, endlich sogar noch eine Aufzählung mehrerer, bis jetzt noch als Manuscripte vorhandener kirchlicher Tonwerke. Aus diesem Angeführten wird man deutlich die Liebe und Mühe für das Werk, das Streben, demselben die möglichste Vollständigkeit und Gemeinnützigkeit zu geben, ersehen, zu welchem Zwecke, und zugleich als Vorwort zu den betreffenden Musikgattungen auch noch Sacherklärungen beigefügt sind, wie z. B. der Messe und ihrer Theile, der Litanei ꝛc. ꝛc. Als Hauptquellen, welche der Verf. in seinem Werke benutzte, sind in der Vorrede besonders die Werke von Becker und Winterfeld erwähnt. Unter der Rubrik „Figuralgesang" beginnt nunmehr das Musikalienverzeichniß, umfassend folgende Gegenstände: Bibel, Religion, Glaube, Gott, der Mensch, sein Leben, sein Verhältniß zu Gott ꝛc. Die Hallelujа, Gloria, te Deum, Magnificat — die Litaneien, Lamentationen, Misereres. Ferner die Kirchengesänge auf Sonn- und Festtage, die Messe im Ganzen genommen so wie in Compositionen ihrer einzelnen Theile. Endlich die katholischen: O salutaris, tantum ergo, die Graduallen und Offertorien. Der biblisch-kirchliche Stoff, welchen überhaupt in Ton- und Dichtwerken zusammenzufassen und geschichtlich zu beschreiben zugleich sich der Verf zu seinem Vorwurf gemacht hat, umfaßt nun zunächst, unter der Rubrik „Choralgesang", Geschichtliches über den Kirchengesang: Tempelgesang der Israeliten, erster christlicher Kirchengesang im Morgen- und Abendlande (Ambrosius), so wie der zu Gregors, Carls des Großen, Luthers Zeiten. Unter den Dichtwerken giebt der Verf. auch eine Literatur der Gesangbücher, erwähnend die Kirchenliederdichter des 16ten, 17ten, 18ten und 19ten Jahrhunderts und ihrer Werke, unter Bezugnahme auf Lutheraner, Reformirte und Katholiken, die Dichter selbst nach Schulen, sogenannten Dichterkreisen, oder auch Secten scheidend (die Letzteren geführt von den ältesten bis zu denen der Neuzeit: der Deutsch-Katholiken und freien Gemeinden). Gleichzeitig treten auf die Componisten der evangelischen Choralmelodien des 16ten, 17ten, und 18ten Jahrhunderts unter der bedeutungsvollen Categorie der evangelische Kirchengesang. In denen des 19ten Jahrhunderts wird noch außer den Choralbüchern und dergleichen Sammlungen auch der „rhythmischen Choräle" und der über denselben bis jetzt noch schwebenden Zeitfragen gedacht. Zunächst sind dann die Gründe der Gegner dieser Sache, sodann die der Freunde derselben aufgestellt. Nicht zu übersehen ist eine Geschichte der Orgel bis auf die Gegenwart. Auch findet sich ein Verzeichniß von geistlichen Liedern (keine kirchliche Volkslieder oder Choräle) mit Clavierbegleitung*). Den Beschluß macht noch ein Theil des Figuralgesangs, betreffend: die letzten Dinge, Tod, Begräbniß, das Requiem.

Vorliegender Band, 776 Seiten stark, ohne die 16 der Vorrede, ist vom Verf. der „allgemeine Theil" überschrieben; der besondere und zweite, der später erscheint, wird diejenigen Werke umfassen, welche bestimmte kirchengeschichtliche Personen und Thatsachen betreffen.

Dessau. Louis Kindscher.

Concertmusik.

Für Violine.

Othon Gerke, Opus 39. Souvenir d'Italie. Grande Fantaisie brillante pour le Violon avec Accompagnement de deux Violons, Viola, Violoncelle et Basse ou Pianoforte. — **Braunschweig, bei Weinholtz.**

---

*) Als Curiositäten verdienen unter den Musikwerken erwähnt zu werden: Andr. Hippol. Chélard, Kapellmeister in Weimar, Messen mit Begleitung von einer großen türkischen Trommel, Triangel und Cinellen, — ferner M. Fürchtegott Gellerts Oden und Lieder, nebst einigen Fabeln. in Musik gesetzt von mehrern Berliner Tonkünstlern. Leipzig, Breitkopf. 1759.

Pr. avec Quintett et Pianoforte **1 Thlr. 20 Ngr.** avec Quintett **1 Thlr. 10 Ngr.**, avec Pianoforte **25 Ngr.**

Diese Phantasie ist zwar nach modernem Zuschnitte, aber sehr solid und fein componirt: sie enthält ein längeres Recitativ, von einem kurzen ariosen Larghetto in As-Dur unterbrochen, dann in F-Dur das Andantethema aus der berühmten Arie der Norma, endlich in D-Dur das unvermeidliche Hauptthema der Introduction zum ersten Acte der Norma mit einigen brillanten Variationen und einem rauschenden Finale. Die Schwierigkeiten der Solostimme sind so bedeutend, daß nicht leicht ein Virtuos es wagen wird, mit dieser Phantasie öffentlich aufzutreten: sie ist daher mehr als ein Uebungsstück für Geiger zu empfehlen, die in der Technik schon sehr weit vorgeschritten sind und hier gern noch Einiges im Octaven-, Decimen- und mehrstimmigen Spiel profitiren mögen. Insofern steht der vorgegebene Zweck der Composition in einigem Widerspruch mit der allein möglichen Verwendung derselben. — Daß die Solostimme über der Pianofortepartie nicht angegeben ist, muß man als eine Mangelhaftigkeit bezeichnen. Zu einer deutschen Verarbeitung italienischer Stoffe gehört allerdings eine französische Etiquette: es ist nur, daß die Trias vollständig werde.

T. U.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

Otto Gerke, 42stes **Werk. Zweites grosses Duo für 2 Violinen. — Leipzig, bei C. F. Peters. Preis 1 Thlr. 5 Ngr.**

Man darf diese Composition in den gewöhnlichen vier Sätzen dem Besten beizählen, was in der Gattung der (größeren) Violinduette existirt: dabei sind die Schwierigkeiten derselben für die Spieler nur mäßig. Musik und Behandlung des Instruments erinnern an Spohr, doch offenbaren sie im Unterschiede von den Violincompositionen dieses Meisters auch ihre besonderen Eigenthümlichkeiten: bei einfacherer Harmonisirung enthält das Duett des Hrn. Gerke ein reicheres Figurenspiel von sehr feiner Detailarbeit, während sich in den großen Duetten Spohr's mehr klar ausgesprochene aber complicirtere Harmonie vorfindet; dagegen sind die Melodien Spohr's blühender, als die des Hrn. Gerke, der mit den seinigen zuweilen an das Gebiet streift, wo die Trockenheit beginnt. Gleichwohl verräth das vorliegende Duett eben sowohl den geschickten und musikalisch durchbildeten Componisten, als auch den soliden und fertigen Violinspieler: es ist daher der duettirenden Geigerwelt sehr zu empfehlen.

T. U.

Die Gebrüder Blessing.

Der Schwarzwald, welcher im Fache des Gewerbfleißes so viel Bemerkenswerthes geliefert, in ganz Deutschland einen guten Namen erlangt hat, vervollkommnete in neuerer Zeit ebenfalls die Gattung musikalischer Spielzeuge, wie sie den lustigen Haufen des Jahrmarktes, wie sie den müßigen Kunstunkundigen zu ergötzen pflegen. Viele Meister daselbst bauen jetzt die Drehorgeln, die gewöhnlichen Spieluhren in einer Weise, daß der Musikfreund, daß der Tonkundige, sich nicht vornehm wegwendet, daß er im Gegentheile davon überrascht wird, freudig zuhört: wie auch in den untersten Schichten der Kunst noch Genießbares, noch Preiswürdiges geleistet wird. Wenn man nun ein solches Verdienst der Meister nicht übersehen sollte, billigerweise anerkennen muß, ist es um so mehr Pflicht das zu erwägen, was die Gebrüder Blessing in diesem Fache gethan haben, muß man die Meister feiern, welche das müßige Spielzeug zur Vollendung brachten, dasselbe als Tonzeug in die musikalische Welt einführten, ihm eine Stellung gaben, deren Wichtigkeit wohl geahnet, aber noch nicht erwogen werden kann. Wie nämlich die einfache Rohrflöte, deren Erfindung man dem Gotte Pan zuschreibt, unbezweifelbar die Grundlage der Orgel geworden ist, zu dem gewaltigen Silbermann'schen Prachtwerken geführt hat, so ist die gewöhnliche schwäbische Kuckucksuhr bereits zu einem Kunst- und Prachtwerke erwachsen, welches für den Gesellschaftssaal leicht das werden könnte, was eben die Orgel für die Kirche geworden ist.

Die genannten Gebrüder Blessing lernten von ihrem Vater, welcher ein einfacher Zimmermann war, und in Kienach bei Villingen an einer der Donauquellen wohnte, das Fertigen von Uhren, besonders von Spieluhren. Die beiden jungen Leute Hans und Jakob begnügten sich aber nicht mit dem, was sie erlernt hatten, suchten, obschon sie nur spärliche Schulkenntniß besaßen, weder in der Musik wie in der Mathematik einigen Unterricht erhalten hatten, ihre Arbeiten zu vervollkommnen, durch eignes Nachsinnen und Versuchen den mangelnden Unterricht zu ersetzen. Nicht lange hatten die jungen Leute des Vaters Werkstätte übernommen, als deren Erzeugnisse sich vor allen des weiten Schwarzwaldes auszeichneten. Sie suchten den Ton derselben zu veredeln, die Tonfarben zu vermannichfaltigen, und als sie dieses bis zu einem hohen Grade

bewerkstelliget hatten, begannen sie die Walzen der Werke in einer großartigeren und genaueren Weise anzulegen. Hatten diese Werke früher nur Lieder, Märsche und Tänze gespielt, so setzten die Meister jetzt kleinere Orchesterwerke, Ouvertüren u. dergl. für dieselben, in welchen sie der Wirkung des Orchesters möglichst nahe zu kommen suchten. Glückliche Ergebnisse ihrer Werkstätte, welche besonders im Auslande geschätzt wurden, welche nach England, nach Rußland, oder nach den Vereinigten Staaten von Nordamerika gingen, ermunterten die Meister, die früheren Leistungen zu überbieten und so wurden dann besonders mit dem Jahre 1840 ihre Werke stets reicher, großartiger und genauer. Das ganze große Werk ging bald mit der Genauigkeit, mit der Geräuschlosigkeit einer Taschenuhr, führte die schwierigsten Sachen in einer Weise auf, welche selbst Kunstkenner staunen machte. Die Mittel hatten sich von dieser Zeit an gehoben, Reihen von Holzpfeifen drängten sich zwischen andere von den verschiedenartigsten Metallröhren, und Schmetter- und Zungenwerke, ähnlich jenen der Orgel, gaben eigenthümliche Laute. Durch Kasten, welche sich über den Pfeifen schließen, oder öffnen, kann der Ton bis zum leisesten Hauch gedämpft werden, klingt er wie aus dämmernder Ferne, die ihn mächtig im Gegentheile hervorschmettern lassen, wenn sie sich vollständig öffnen.

Die letzteren Werke der Brüder sind wahre Meisterstücke geworden, haben an 18 Fuß Höhe, geben die mannichfachsten Abschattungen einer guten Tonbühne vom feinsten Geigengezitter und dem Schalmeientriller, dem nachlassenden wie dem sich beschleunigenden, bis zu dem gehaltenen Tone des Horns, bis zu dem humoristischen des Fagottes, dem Geschmetter der Trompete und Posaune. Von den kleineren Ouvertüren schritten die Meister in diesen Werken auch zu den größeren, setzten die zur Zauberflöte, wie die übrigen Mozart'schen Kunstwerke, die Weber'sche Freischützouvertüre, zuletzt die dahin einschlagenden Werke von Felix Mendelssohn, Meeresstille, Sommernachtstraum u. s. w., ja wagten sich zuletzt an Beethoven und arbeiteten dessen riesige Symphonien auf die Walzen. Einige ihrer Werke wurden in jüngster Zeit mit dreißig Walzen ausgestattet, so daß eine große Abwechslung von Tonstücken von denselben auf mechanischem Wege zu erlauschen ist. Die Meister sahen aber wohl ein, daß trotz allem dem ihre Werke nur Spielzeuge für die großen Kinder bleiben würden und weihten sie zu etwas Besserem und zwar dadurch: daß sie eine Claviatur zur freien Behandlung derselben anbrachten. Ist der Hörer nämlich über das erste Erstaunen, welche die mechanische Musik erregen kann, hinüber, so hat er nur eine Feder zu berühren, um die Walze, welche die Töne klingend macht in den Hintergrund zu schieben, um eine Tastenreihe erscheinen zu machen. Jeder Clavierspieler kann nun wie am Claviere das, was er will vortragen, die großartigsten Tonstücke zum Besten geben, welche besonders vierhändig eingerichtet, von einer Kraft und einem Ausdrucke sind, wie sie der Tonbühne nahe kommen, welche letztere sie an Genauigkeit wohl nicht selten übertreffen mögen.

Die Gebrüder Blessing haben bereits mehrere Schüler und Nacheiferer gebildet, die jetzt ebenfalls treffliche, wenn auch bei weitem noch keine so vollkommene Tonzeuge liefern, die eben auch mit der Tastenreihe ausgerüstet sind und sich nach Belieben spielen lassen. Bis jetzt ist die Anzahl dieser Werke, die in Deutschland geblieben sind, unbedeutend, hat das Ausland die meisten erworben. Vielleicht ist aber die Zeit nicht fern, wo auch dieses Tonzeug in der Heimath Würdigung findet. Es giebt so viele Gesangvereine, welche ernste und großartige Werke aufführen, welche sich jetzt nur mit Clavierbegleitung, wie schwach und ungenügend sie sein mag, behelfen müssen, weil eben eine Tonbühne zur Begleitung so schwierig zusammen zu bringen, so kostspielig, selbst in größeren Städten so kostspielig herbei zu schaffen ist; wenn nun ein solcher Gesangverein sich ein ähnliches Tonzeug anschafft, kann er mit zwei-, oder mit vierhändiger Begleitung die Tonbühne ersetzen, in einer Weise ersetzen, die nicht viel zu wünschen übrig läßt. Noch willkommener könnte ein solches Werk für die Bühnen kleinerer Städte werden, in denen die Tonbühne, abgesehen vom Kostenpunkte, doch gewöhnlich nur schwach, mangelhaft und unvollständig zusammengesetzt werden kann, wenn auch die Sänger und andere Rollen mittelmäßig besetzt sind. Auch hier würden ein oder zwei Clavierspieler die ganze Spielgenossenschaft ersetzen und Aufführungen ermöglichen, welche sonst nicht stattfinden könnten.

Gewisse Tonzeuge sind selbst in mittelgroßen Städten selten zu gewinnen, oder nur schlecht zu besetzen, unter andern der Fagott, die Oboe dort selten gut zu bekommen, wie nothwendig ihre Tonfarbe einer gut zusammengesetzten Tonbühne sein mag. Für dieses Bedürfniß mögen die Meister wohl auch eine geeignete Abhülfe erfunden haben, indem sie kleinere Tonzeuge fertigen, welche den Stimmumfang besagter Instrumente haben, die mit einer Hand durch eine Tastenreihe zu behandeln sind, während die andere durch den dazu gehörigen Blasebalg den Athem liefert, durch den Athem eben den Ton schwellen oder abnehmen läßt. Wir gestehen ein: daß eine solche Aushülfe tüchtigen Künstlern gegenüber viel Eigenthümlichkeit, viel Ausdruck einbüßen könnte, können aber dennoch nicht von der Aeußerung abstehen: daß sie vor gewöhnlichen Spielern große Vorzüge haben, daß sie richtiger ein-

setzen, genauer zu einander stimmen und daß die sonst üblichen beiden selteneren Künstler durch einen einzigen geschickten Clavierspieler, der von allen wohl am leichtesten anzutreffen sein möchte, ersetzt werden. Wie gesagt werden zwei Künstler dadurch nicht vollständig ersetzt werden, der Abgang aber besser ersetzt bleiben, als ob dieses durch Flöten oder Clarinetten (bei der Oboe) oder durch irgend ein anderes Tonzeug (bei dem Fagott) geschehe. Eine andere Frage ist die: ob der Gewerbfleiß, welcher durch die Brüder Blessing angeregt ist, mit der Zeit, wenn er sich bis in den Gesellschaftssaal Bahn gebrochen, wenn er dort, wo bisher keins gewesen, das Singspiel ermöglicht, nicht der Kunst dadurch schade, daß er angehende Tonkünstler von ihren Tonzeugen zurückdrängt, daß er also die Künstler seltener mache, die Kunst verflache. Diese Befürchtung ist jedoch nur anscheinend. Die Erfahrung hat hinlänglich gezeigt: daß die Kunst durch Bereicherung an mechanischen Mitteln eher gefördert, als behindert worden ist. So ist durch Erfindung und Vervollkommnung der Orgel die Kirchenmusik sicherlich nicht verschlechtert, so ist durch die Erfindung des Claviers und des Flügels der Gesang und überhaupt die Hausmusik eher bedeutend gehoben als unterdrückt worden. Auch in andern Künsten ist dieselbe Erscheinung zu beobachten und ein Beispiel statt vieler aus der Malerei hervorzuheben, in welcher man vor einem Jahrzehnt noch befürchtete: daß die Kunst des Lichtschilderns den Zweig der Portraitmalerei ganz abschneiden würde. Die Erfahrung hat aber dargethan, daß der äußerste Fortschritt in der mechanischen Abschilderung die geistige nicht im mindesten beeinträchtigt hat, daß sich kein Maler über die Lichtschilderei zu beklagen hat, sondern daß viele eher derselben schöne Entwürfe und Vorarbeiten für ihre Werke verdanken.

Diesen Berichten über die Fortschritte der Werke der fleißigen Meister können wir noch die Nachricht über deren häusliches Leben beifügen: daß beide, trotz aller Erfolge sich und ihrer früheren Lebensart treu gebliebene, daß sie noch einfache, schlichte Schwarzwälder sind, daß sie stets rege und fleißig gewesen, ihre Arbeiten zu vervollkommnen, selbst bis zu diesem Augenblicke noch immer neue Versuche machen, daß sie aber bis dahin noch keine Reisen unternommen, noch nicht den Weltverkehr benutzen konnten oder mochten, welcher durch die jüngsten Mittel geboten wird. Sie leben still, aber geachtet in ihrer Heimath und werden in ihren Arbeiten vom fernsten Auslande gesucht, wo das weitere Vaterland ihren Namen nicht kennt. Auch hierin sind sie ächte Deutsche.

W. v. W.

Aus Weimar.

In meinem letzten Berichte versprach ich am Schlusse meiner Lamentation über die derzeitigen Mißstände unseres Musiktreibens — mit dem Evangelium von Franz Liszt's endlich erfolgter Rückkehr eine neue glänzendere Periode. Das war insofern ein voreiliges Versprechen, als ich dabei vergaß, daß Kapellmeister Liszt, der durch keine Verpflichtung verbunden ist, sich der Leitung des öffentlichen Kunstlebens anzunehmen, in der Lückenhaftigkeit des Gesangspersonals, der temporären Verlumpung — sit venia verbo — des Orchesters, den interimistisch vollführten Albernheiten unberufener Stellvertreter, durchaus keine Veranlassung sehen würde, dem vorgefundenen Scandal durch die Autorität seiner Person und seines Namens eine mindestens sehr überflüssige Weihe zu ertheilen. (Zu verlangen, daß Liszt sich eifrig um die Oper kümmern sollte, kommt uns ebenso abgeschmackt vor, als den Vortrag eines modernen Claviersatzes auf einem Spinett zu fordern). So ist es denn auch geschehen, daß Liszt nur drei Mal die Oper bis jetzt dirigirt hat und auch dies nur aus speciellen Gründen, Freischütz und Don Juan kurz nach seiner Rückkehr aus einem lobenswerthen Pietätsgefühle gegen die Schöpfer dieser Werke, und kürzlich die Norma, aus Veranlassung des ersten Gastspiels des Ehepaares Knopp-Fehringer aus Breslau, von welchem wir später reden wollen. Die Ouvertüre des Freischütz wurde in einer von uns noch nie gehörten Vollendung ausgeführt, so daß auch ein Blinder an der genialen Nüancirung und dem Feuer des Vortrags merken konnte, daß der berühmte Meister, welcher das Orchester wie sein Piano beherrscht, nachdem er früher das Piano zum Orchester erhoben, zurückgekehrt sei. Leider beschränkte sich der musikalische Genuß vollendet executirter Orchestermusik fast einzig darauf. Die Aufführung des Freischütz und Don Juan ließ uns sonst sehr kühl. Nur die „Agathe" und „Donna Anna" der Frau v. Milde, welche nächster Tage mit ihrem Gemahle in einem Leipziger Abonnementconcerte auch anderwärts den verdienten Lorbeer empfangen wird, bedarf specieller Erwähnung. Ueberraschte uns auch nicht ihre vortreffliche Darstellung der Agathe, eine Partie welche der liebenswürdigen Erscheinung, der glockenreinen Stimme, dem so ächt musikalischen, wohlthuenden Gesange der Künstlerin vollkommen entspricht, so war die Leistung in einer von ihr uns ganz neuen Rolle, wie die Donna Anna, ausnehmend bewunderungswürdig. Ihr Vortrag von Recitativ und Arie des ersten Actes war nicht blos musikalisch, sondern auch dramatisch ganz hinreißend und wir erinnern uns nicht mit Ausnahme einer Schröder-Devrient, oder einer

Johanna Wagner, diese unsterbliche Gesangscene edler und vollendeter gehört zu haben. Hr. v. Milde als Don Juan ist in Gesang und Spiel gewiß einer der würdigsten Repräsentanten dieser unendlich schwierigen Declamationsrolle. Sein Champagnerlied war meisterhaft. Unser Scherz mit der „übernächtigen Kündigung" bei Engagements von Sängerinnen scheint nach der „Elvira" der Frl. Wawra zur Wahrheit geworden zu sein, deren Verschwinden nach diesem haarsträubenden Schauspiel die Gemüther einigermaßen versöhnt hat. Der Leporello des Hrn. Mayerhofer war eine ganz löbliche Leistung. Beck's Octavio wie auch sein Max waren sehr triste Zeugnisse für seine Befähigung zu lyrischen Tenorpartien. Concertmstr. Joachim's Pizzicato im Ständchen ist unvergleichlich und ersetzt vollkommen den Mandolineneffect, den wir sonst ungern vermissen — wir erinnern uns desselben nur aus einer Vorstellung des Don Juan in Mainz im Jahre 1846. Doch am Capital der frommen Wünsche angelangt, möchten wir eine zeitgemäßere Aufführung des Don Juan überhaupt als dringende Forderung hinstellen, ein Gegenstand, über welchen wir uns in diesen Blättern mit freundlicher Widmung an alle Philister, Grenzbotenreferenten und dergleichen ein andermal weiter zu verbreiten gedenken. — Auf Don Juan und Freischütz folgten Stradella und Schweizerfamilie; eine Schülerin des Münchner Conservatoriums Frl. Wolf trat in dem letztgenannten Vaudeville als „Emmeline" auf, zu der ihre Mittel zwar vollkommen ausreichten, doch hat die junge Anfängerin bis jetzt, obgleich engagirt, keine höheren Proben ihres etwaigen Talentes abgelegt, und wenn auch die idyllische Simplicität und rührende Ländlichkeit eines Weigl zu ihrer Zeit in edlerer Weise die Zoten eines Flotow ersetzt haben mag, so ist die öftere Vorführung von dergleichen Fossilien, wenn es nicht einmal der Curiosität halber geschieht, heut zu Tage mindestens etwas anachronistisch. Neu einstudirt war Herold's Zampa, eine Vorstellung, über welche wir schweigen, da das, was unter der Kritik ist, das Privileg genießt, von derselben verschont zu bleiben. Wir haben nichts dagegen daß jedes Operngenre seine Vertretung finde, doch muß solch leichte französische Waare in einer erträglichen Aufführung ihre Entschuldigung finden; wir erkennen auch die pikante Frische Herold'scher Melodien an, aber man wähle dann eine Oper von minder lächerlichem und unsittlichem Inhalte, z. B. den „Zweikampf", der dem „Zampa" keineswegs musikalisch nachsteht. Jedenfalls ist es empörend zu sehen, wie dasselbe Publikum, welches aufschreit, wenn eine Shakspeare'sche Tragödie nicht nach der „Familienausgabe" gegeben wird, höchst gleichmüthig zu einem Nothzuchtsattentate mit Musikbegleitung, das Hr. Beck — beiläufig — mit schauderhafter Wahrheit künstlerisch darstellte, Beifall klatscht. — Norma, Capuleti und Lucrezia Borgia (in der sich Hr. v. Milde als Herzog auszeichnete) dienten schließlich zur Vorführung der schon oben erwähnten Eheleute Knopp-Fehringer, welche in Ermangelung besserer Supplemente unseres Opernpersonales auf ein Jahr engagirt worden sind. Hr. Knopp hat eine angenehme, für lyrische Partien genügende Tenorstimme und musikalischen Vortrag, ist also brauchbar, wenn er auch einen Götze nicht ersetzen kann, der durch Abnahme seiner Mittel veranlaßt worden ist, sich gänzlich von der Bühne zurückzuziehen. Frau Knopp ist eine recht routinirte Schauspielerin, die verschiedenen Künstlerinnen einzelne effectvolle Momente abgeguckt hat und diese Blumenlese auf ihre Art individualisirt zu bunter Erscheinung bringt. Es mangelt ihr jedoch völlig die zu einer Primadonna unumgänglich erforderliche Höhe — das ewige Transponiren ruinirt alle Musik, und der unmusikalische Vortrag dieser Sängerin, welche Schubert'sche Lieder mit einer Koketterie und Affectation singt, von der Auge und Ohr sich gleich unwillig abwenden müssen, thut schon das seinige dazu. Möglich, daß die geringe Sympathie, welche wir Bellini's Birchpfeifereien schenken, uns streng gegen die Sängerin macht; als „Lucrezia" war sie entschieden schlecht; übrigens werden die demnächst bevorstehenden gediegenen und größeren Opern Gelegenheit geben, unser Urtheil zu bestätigen oder zu mildern.

Wir gehen einstweilen zu einem erfreulicheren Gegenstande über, dem vorzüglichen Kunstgenuß, welcher uns durch eine Reihe seit zwei Jahren entbehrter Quartettabende geboten wurde. Der seltene Verein von vier, jedes in seiner Art, ausgezeichneten Talenten, unterstützt von einem auf den belebenden Einfluß unseres nicht genug zu schätzenden Joachim gegründeten, seit lange im Privatkreise sorgsam gepflegten und polirten Ensemble, berechtigte uns freilich auch zu Erwartungen ungewöhnlicher Art. Daß Joachim einer der ersten lebenden Geiger ist, daß sein voller und dabei so durchsichtiger Ton, seine meisterhafte Technik, welche seit vielen Jahren schon keine Schwierigkeiten mehr kennt, seine echt künstlerische und geniale Auffassung der verschiedensten Tonsetzer ihn wahrscheinlich zu noch höheren Ansprüchen berechtigen, ist bekannt; Coßmann's Spiel zeichnet sich vor dem aller anderen Violoncellisten dadurch aus, daß er seine große Virtuosität, seinen geschmackvollen, eleganten Vortrag nie zu der wahren Kunst fremden Nebenzwecken mißbraucht, daß er in der Beherrschung des Instrumentes z. B. Rietz, an künstlerischem Geiste Servais weit übertrifft. H. Stör ist als Violinspieler und Componist leider nicht so allgemein bekannt, als er es verdient. Eine gewisse

unerklärliche Befangenheit beim Solovortrag — ähnlich der, an welcher Henselt litt, — hat ihn verhindert, seine vorzüglichen Eigenschaften vor der größeren Oeffentlichkeit zur Geltung zu bringen; in den Stücken mit Clavierbegleitung, wo er erste Geige spielte, verschafften sie sich anerkennende Bewunderung. Hr. Stör ist jetzt an des pensionirten Eberwein Stelle Musikdirector geworden. In allen Gebieten des Orchesters zu Hause, mit frischem, regem Eifer, edlem künstlerischem Streben begabt, wie er es ist, hat er uns in seiner Antrittsdirection der „Preziosa" zu erfreulichen Hoffnungen berechtigt. Hr. Walbrül (Bratsche) ist ebenfalls ein tüchtiger Künstler, der durch seine vielseitigen Talente mehr als einen Platz ausfüllt. Im Orchester fungirt er bei der Violine und bei den neueren Opern, z. B. den Wagner'schen, als Baßclarinettist. Er leistet das Rühmlichste in allen diesen Fächern; in dem letzteren namentlich sind wir ihm nicht am wenigsten Dank schuldig, da in mehreren auf ihr Orchester sehr eingebildeten Städten noch heute das unedle Fagott die herrliche Baßclarinette ersetzen muß. — Rechnet man zu diesem Ensemble noch die geistige Mitwirkung Franz Liszts, die wir auf die Gefahr hin hierorts der Indiscretion beschuldigt zu werden, nicht umhin können zu erwähnen, da die hohe Intelligenz des Meisters dem Ganzen eine Feinheit der Nüancirung verleiht, welche, wenn auch der Laie von ihrer Qualität sich keine bestimmte Rechenschaft geben kann, doch so wichtig für die Totalwirkung ist, so wird man uns nicht der Uebertreibung anklagen, wenn wir sagen, daß die Weimar'schen diesjährigen Quartettabende etwas Exceptionelles bieten, was nicht leicht oder vielmehr gar nicht anderwärts gefunden werden dürfte. Die vortreffliche Auswahl des Programmes geht Hand in Hand mit der vollendeten Ausführung. Die erste Soirée (18 Nov.) brachte uns mit schuldiger Rücksicht auf das Herkommen Quartett von Haydn, B-Dur, das gesangreiche G-Moll Quartett von Mozart und des F-Dur Quartett von Beethoven (Op. 59, Nr. 1). Am 9ten December hörten wir eine treffliche Zusammenstellung moderner Meisterwerke: das Schubert'sche D-Moll Quartett, das Schumann'sche Clavierquintett in Es-Dur — der Clavierpart wurde von Hrn. v. Bülow, Schüler Liszt's, wie es schien mit Liebe zur Sache und der Aufgabe gewachsenen Kräften ausgeführt — und das Octett von Mendelssohn. Der Abend des 16ten December brachte Gade's E-Moll Quintett, ein recht schönes, aber etwas nordisch-monotones Werk, Mendelssohn's C-Moll Trio von dem jungen trefflichen Clavierspieler Winterberger, der, seitdem er nach Weimar in Liszt's Schule gekommen ist, ein ausgezeichneter Pianist zu werden verspricht, und Beethoven's F-Moll Quartett, Op. 95 diese gedrängte Emanation des herrlichen Genius aus einem Gusse. Für den 30sten Decbr., die letzte Soirée, stehen uns drei Beethoven'sche Quartette aus seinen verschiedenen Schöpfungsperioden bevor, das A-Dur Quartett (Op. 18) das sogenannte Harfenquartett aus Es-Dur (Op. 74) und das große Cis-Moll Quartett (Op. 131). Das für die Geschmacksläuterung des Publikums so wohlthätige Werk findet allgemeinen Anklang, ungeachtet der ziemlich hohen aber angemessenen Eintrittspreise. Daß dies der Fall, haben wir dem Kunstsinn des Hofes, d. h. der großherzoglichen Familie zu danken, deren sämmtliche Glieder bis jetzt jedes Mal vom ersten bis letzten Tone mit wahrer Andacht zugehört haben, eine so seltene Erscheinung, daß wir auch keinen Anstand nehmen, — honny soit qui mal y pense — die Achtung auszusprechen, welche uns diese anspruchslose Mäcenasschaft einflößt, in einer Zeit, wo das Gedeihen der Kunst auf naturwüchsigem Wege aus dem Volke heraus, leider zu den Unmöglichkeiten gehört.

Aus London.

(Schluß.)

Musikalische Saison während der Ausstellung. Die italienische Oper im Coventgarden-Theater.

Die Alboni sang in der diebischen Elster, in welcher sie sonst den Pippo sang, vermöge ihres enormen Umfanges (ich meine den ihrer Stimme, denn ihr körperlicher wird auch enorm), die Nina und war in der That ausgezeichnet in dieser Partie. In der That singt die Alboni vermöge ihres großen Stimmumfangs Sopranpartien eben so leicht, als die Alt Partien ihres eigentlichen Faches. Beim Debüt der Mad. Barbieri-Nini ließ sich die Alboni quasi herab, ihre frühere Partie des Orsino in Lucrezia Borgia zu übernehmen. Die Nini wurde als zweite Pasta hingestellt und lange vor ihrem Auftreten schon hochgepriesen. Ihre Persönlichkeit ist unstreitig aufs Aeußerste gegen sie, ihre Methode ist bombastisch und voll von forcirten Knalleffecten; dennoch hat sie Momente, in denen das Bessere durchleuchtet und wo sie erstaunliche traits de Bravoure mit vieler Fertigkeit und Sicherheit macht. Mad. Sontag verließ plötzlich das Theater, und zwar aus keinem andern Grunde als dem, daß die Bezahlung stockte; sofort übernahm die Alboni die Zerline im Don Juan und wir hatten auch in dieser Rolle Gelegenheit den künstlerischen Geschmack und die künstlerische Bescheidenheit dieser Sängerin zu bewundern. Balfe's i quatro fratelli, eine früher schon auf dem englischen Theater durchgefallene Oper, ging

effect- und spurlos vorüber. Im August, nachdem die pecuniären Zwistigkeiten beseitigt, kehrte Mad. Sontag zum Theater zurück. Der Barbier diente ihr zum Debüt. Hierauf kam Anna Bolena, als zweites Debüt der Mad. Barbieri-Nini, an die Reihe. Lablache war vortrefflich als Henry VIII. — Es folgten nun die wohlfeilen Abende mit playhouse prises — (Preise der Schauspielhäuser). Dann gab es ein wahres Ragout von Musik, das dem Midas besser als Apollo gefallen konnte. Bald gab es einen Act aus einer Oper, bald ein Stück Ballet, 2c. Die besseren Orchestermitglieder blieben bald ganz weg, die Sänger ebenfalls, und Ungeübte und Untüchtige nahmen ihre Plätze ein. Für die allbekanntesten Sachen mußten täglich Proben gehalten werden, und dennoch ging es so schlecht, daß eben nur ein Publikum wie dieses die Geduld dabei nicht verlieren konnte. Das betreffende Publikum bei diesen Aufführungen bestand aber meist nur aus Leuten, die entweder kein Italienisch verstanden, oder die selten und nur zu den billigsten Preisen ins Theater gehen konnten.

Unbedingt war die Kunst nie schlechter bedacht, als in dieser Saison und Balfe war nie lässiger im Dirigiren als diesmal. Zum Schluß sei noch erwähnt, daß trotz der bedeutenden Einnahmen die Noth sehr groß war, in Betreff der Bezahlung der armen Leute am Orchester und Chor, die doch wahrlich ihr Geld nicht mit Sünden verdient.

Die italienische Oper im Coventgardentheater fing am 3ten April an, und brachte im Laufe der Saison folgende Opern: Semiramide, la Donna del Lago, La Gazza Ladra, Otello, Norma, I Puritani, les Hugenots, Robert le Diable, Prophête, L'élisir d'Amore, Lucrezia Borgia, la Favorita, Don Giovanni, Masaniello und Freischütz. Als Neuigkeiten kamen Il Flauto magico, Fidelio und Saffo, von denen jedoch nur die erstere Succeß hatte. Aus dem Programm ist leicht zu ersehen, daß die Direction es sich leicht gemacht hatte mit Worthalten — denn das für die Subscribenten gemachte Programm, vor Anfang der Saison, enthielt die Namen von acht neuen Opern, wovon aber nur die letzten drei zur Aufführung kamen. Von dem Repertoire der einstudirten Opern, einige über dreißig — brachte man nur 15 — also hatten die Subscribenten volle Ursache sich zu ärgern und auf die Direction zu schimpfen, welches sie denn auch weidlich thaten. Nun kömmt aber noch hinzu, daß die leidige Influenza das ganze Solopersonal, einen nach dem andern mit Hals- und Kopfweh heimsuchte, und in tückischer Laune (die Influenza nämlich — denn man glaube ja nicht, daß ich den Sängern tückische Laune beimessen will!) wurden die meisten Vorstellungen, durch plötzliche Heiserkeit verdorben. Am 22sten April mußte man mit Schrecken wahrnehmen, daß Mario in den Hugenotten nach und nach immer schwächer sang, dann krächzte und endlich wimmerte, bei der Mlle. Angri war es so arg, daß Mlle. Bertrandi ihre Partie übernahm und sie im Sopran sang, wie sie vom Componisten geschrieben ist. Mlle. Bertrandi wurde als brauchbar gleich als Soprano comprimaria engagirt. In der Semiramide war die unermüdliche Grisi so brav als je und ihre Stimme selbst hat gewonnen durch sechsmonatliches Ausruhen. Mlle. Angri als Arsace, zeigte wiederum einen Fortschritt zum Bessern nachdem sie in den National-Concerten so sehr extravagant für die Gallerie gesungen; sie hat überhaupt im Laufe der Saison wieder angefangen zu singen, anstatt zu schreien, und weiblich zu agiren, man hätte sie sonst wirklich für einen verkleideten Jüngling halten müssen. Ein neuer Bariton, Signor Salvatori, wurde beim ersten Debüt in derselben Oper auch mit Heiserkeit und Stimmmangel überfallen, so hieß es nämlich, da er aber bei jedem folgenden Auftreten ohne Stimme blieb und man merkte, daß es nur aus der unschuldigen Ursache geschah: weil er keine habe, so ließ ihn die Direction abtreten von der Bühne, welches ihm selbst höchst wahrscheinlich nicht so gerecht erschien als dem Publikum!

Am 8ten April hatten wir den Masaniello, in welchem Tamberlick immer eine Clique von Amateurs entzückt, welche mit Extase aus einer Loge in die andere laufen, um zu fragen: „haben sie das hohe B vom großen Tamberlick bemerkt"! das hohe B ist da! Wahrheit muß sein, aber ich kann nun einmal das ewige Tremoliren einer weichlichen und weibischen Stimme nicht für schön halten, und das hohe B kann mir deshalb gestohlen werden. Den Tamberlick an die Seite Mario's zu setzen, ist Thorheit. Formes als Pietro gab sich Mühe und spielte mit Eifer; Fortschritte machte er, ob er aber je einen richtigen Gebrauch von seiner starken Stimme machen lernen wird, ist eine Frage. Costa erlaubte sich die Freiheit, den Marsch so langsam zu nehmen, daß er einem Chorale glich; womit er das motivirt, ist mir unbekannt geblieben. Ende April kam der Roberto, Tamberlick (Roberto). Stigelli übernahm den Rambaldo, da Mario refüsirte dieselbe Partie diese Saison wieder zu singen, obschon er vergangenes Jahr viel Applaus darin gewann, Stigelli sang brav und blieb während der Saison als sehr brauchbares Mitglied engagirt. Kurz darauf wurde auch Formes in den Hugenotten von der Influenza attakirt und dies im Laufe der Oper so arg, daß er am Ende nur noch brummte. In der Donna del Lago, welche Mario und Tamberlick zusammen auf die Bühne brachte (bei welcher Gelegenheit man denn auch deutlich den himmelweiten Unter-

schied hörte zum Vortheile des Erstern), trat ein neuer Passo giusto auf, Sig. Bianchi, und wenn er auch nicht Fiasco machte, so kam's demselben doch öfters etwas nahe. Der Freischütz ging besser als früher und Tamberlick als Max war brav so wie auch Formes Caspar. La Favorita blieb liegen, da Mario wieder krank war, und allgemein wurde die Nachfrage nach dem Fidelio. Ob es wahr ist, daß diese Oper auf die Ankunft der Viardot wartete, ist möglich, jedenfalls hätte sie dann unmöglich ein solches Fiasco gemacht, denn was auch die Times jetzt sagen mag gegen diese tüchtige Künstlerin, zu deren Preis und Ruhm sie sonst nicht Worte genug finden konnte, und deren Leistungen sie (die Times), seitdem Mlle. Cruvelli im Haymarkettheater thront, als übertrieben, unnatürlich bezeichnet — keinesfalls hätte Fidelio nach der zweiten Vorstellung aufgehoben werden müssen, wäre die arme Castellan — sonst eine brave Sängerin, nicht gar so erbärmlich als Fidelio gewesen; sie nahm die Partie eben wie eine lateinische Festrede, deren Sinn man nicht versteht und die man papageiisch auswendig gelernt hersagt. Tamberlick's Florestan und der Rocco-Formes waren bedeutend besser als im Majesty's-Theater, so wie auch die Chöre und Orchester. Im Don Giovanni war Mlle. Bertrandi brav als Elvira, Tamberlick anstatt Mario, welcher krank blieb — nur schwach zu nennen, Tamburini war eiligst von Petersburg verschrieben worden und hat im kalten Norden seine verlorne Stimme nicht wieder gefunden. Die Königin besuchte das Theater und auf ihr Verlangen wurde die Oper wiederholt. Am 21sten Juni wurden wir mit dem Propheten beglückt, Viardot und Mario waren ausgezeichnet; Ronconi trat als Riccardo im I Puritani auf, in welcher Rolle er nichts leistet, Mario war wieder heiser die ganze Oper hindurch. Zur Flauto magico kam die Königin „in state", welches höchst wahrscheinlich ihr selbst weit weniger angenehm ist, als wenn sie „quasi incognito" kömmt, denn dann recken sich alle Hälse nach ihrer Loge und alle Lorgnetten richten sich nur dahin, um ihre Federn, Spitzen und Diamanten zu bewundern. Frl. Zerr trat als Königin der Nacht auf und gab Beweise, daß sie auf dem Theater besser am Platze ist, als in den Concerten, in welchen sie durch ihr sonderbares Benehmen, affectirtes, quecksilbergleiches Umherspringen und selbst nachläßigen Gesang gar keinen Eindruck gemacht hatte, auch sie wurde krank, und Miß Pyne sang die Partie recht gut, nur war ihre außerordentlich kleine Figur, mit kurzen Armen und ungewöhnlich großem Kopfe, dem Begriffe von einer sternenflammenden Königin nicht entsprechend. Sarastro ist die beste Vorstellung von Formes. Ronconi machte den Papageno zum italienischen Hanswurst, freilich hat er die Entschuldigung, daß er in Deutschland auch gar zu oft nur als deutscher Hanswurst gegeben wird. Ein Sig. Ciaffei fiel als Nemorino im Elisir durch. In der Gazza ladra litt Mario wieder an Stimmlosigkeit, Ronconi's Podesta und Dulcamara werden von seinen Freunden jedenfalls überschätzt; sein Humor ist forcirt, und läßt kalt, dabei ist sein immerwährendes Falschsingen unerträglich. Die neue Oper Saffo von Gounod in Paris, wurde von einer kleinen Partei als ein Werk von einem jungen Beethoven schon vorher mit vielem Geschrei angekündigt, Mad. Viardot hatte die Aufführung als Condition ihres Auftretens gemacht und gab sich große Mühe mit ihrer Rolle, Costa plagte das Orchester und die Sänger in den Proben mit der Oper und das Publikum plagte man mit zwei Vorstellungen derselben, dann wurden Partitur und Stimmen hinweggeschleppt und es ist Hoffnung, daß sie wohl nicht wieder hervorgesucht werden. Der Componist ist keineswegs ohne Talent aber keinesfalls einer großen Oper gewachsen, und muß noch bedeutende Studien machen ehe er sich an ein großes Werk wagt. Jedenfalls muß man anerkennen, daß er einfach zu sein sucht und ein neumodischer Gluck werden will, und das ist etwas bei den Pariser Musikzuständen, wo die allerverzerrteste, geschraubte Unnatur neben dem geistlosen Routinegeplärre in den ältesten und neuesten Werken Meyerbeer's und Halevy's und den letztern Auber's (welche drei Componisten, wie ein dreiköpfiger Cerberus die Schwelle der großen Oper bewachen), sich bemühen den Geschmack der Weltmodestadt vollends zu verseichten. Als Trost für größere und kleinere deutsche Bühnen muß ich en parenthese bemerken, daß ich nirgends in Deutschland die drei Damen der Zauberflöte so falsch singen hörte als auf der Coventgardenbühne. Die letzte Vorstellung war Otello; Grisi Desdemona, Tamberlick Otello und Ronconi Jago; in tragischen Rollen ist letzterer bedeutend besser als in komischen; Grisi groß als Desdemona. Im Gegensatze zum Majesty'stheater hat Coventgarden sehr gute Geschäfte gemacht, freilich war in allen Departements das Sparsystem eingeführt, Chor und Orchester verkleinert, nichts neues für Costüm oder Decorationen ausgegeben und trotzdem auch noch die Gagen verringert, jedoch wurden im Gegensatze hier alle bezahlt, ohne dem Director nachzuspüren, aufzulauern und mit dem Gesetz zu drohen! Leider wurde auch in artistischer Hinsicht Oeconomie getrieben, wenig Proben und weniger Mühe angewandt, welches denn auch in den Vorstellungen sehr merkbar wurde und für die Zukunft der Directorschaft des Mr. Gye einen üblen Ruf zu bringen droht, was um so mehr zu bedauern ist, da der frühere Director Mr. Beale keine Opfer scheute, um Alles aufs vollkommenste auszuführen, frei-

lich mit bedeutendem Verlust. Der letztere ist ein ausgezeichneter Dilettant, während Mr. Gye nichts von Musik versteht. Ferdinand Präger.

Kleine Zeitung.

In Berlin gab Musikdir. Tschirch im Verein mit seinen Brüdern ein Concert im Concertsaale des Schauspielhauses. Fl. G. berichtet darüber in der Spen. Zeitg.: „Es giebt in Familien angeerbte Fähigkeiten, Neigungen und Tugenden. Selbst wenn die Söhne verschiedenem Berufe übergeben werden, entfaltet sich nicht selten der nicht weiter gepflegte Keim, und treibt im Verborgenen weiter. So entwickelte sich das von dem Vater angeborene Talent zur Musik in den Gebrüdern Tschirch, ob sie gleich nicht sämmtlich Musiker sein sollten. Diese fünf Brüder legten am 7ten Dec. ihr musikalisches Erbe, ihr wohlerworbenes Talent, sämmtlich als Componisten in einer Matinée im Saale des k. Schauspielhauses offen vor Augen des dadurch zahlreich angezogenen Publikums. Nichts von dem, was wir von ihren Compositionen hörten, war unmusikalisch, selbst das nicht, was von Nichtmusikern herrührte. Auch in dem kleinen Liede: „Mein Vaterland" von Julius Tschirch war Verstand und Gefühl, so daß der Sänger desselben, Hr. v. d. Osten, in die Worte: „Wie könnt' ich Dich vergessen", ganz den schmelzenden Ausdruck seiner Stimme zu legen vermochte. Eben so sprach aus der geistlichen Cavatine von Adolf, wir nennen nunmehr nur die Vornamen, eine gesunde, natürliche Auffassung, welche der uns unbekannte Sänger sehr wohl, nur etwas im Tone treibend, wiedergab. Den Uebergang zu den als durchgebildet zu bezeichnenden Künstlern fanden wir in Rudolf, dessen Ouvertüre einen an den Meisterwerken eines Mendelssohn und Weber gereiften Geschmack verräth. Ernst, der genialste der Brüder, gab Proben aus der von uns, in diesen Blättern, bereits genannten Oper: „Frithjof", namentlich ein Steuermannslied, mit originellen Zügen, einen Marsch aus eben der Oper, welcher, nach unserem Gefühl, etwas viel Einschnitte im Satze hat, und endlich einen Chor der Normannen, der mit Entschiedenheit auf eine dramatische Begabung schließen läßt. Wir empfehlen diese Partitur, so wie deren Urheber, jeder möglichen Berücksichtigung, damit sich an ihm nicht das Unrecht wiederhole, was an Anderen begangen worden ist. Diese Proben wenigstens lassen auf Weiteres schließen. Das Zeugniß endlich der gediegensten Durchbildung gebührt Wilhelm, welcher mit einer dramatischen Cantate: „der Sängerkampf" in die Schranken trat. Die Dichtung, von Erdmann Stiller, obgleich häufig sich in Phrasen bewegend, giebt dennoch dem Componisten ein musikalisch günstiges Thema. Der Inhalt ist etwa: Nicht der Sang der Freundschaft und Minne, nicht der Schlachtgesang, auch nicht das Zecherlied ist es, welche den Preis zu erringen würdig; es ist vielmehr der heilige Gesang, der nun erst von fern aus dem Volke, dann näher, zuletzt als Hymne ertönt, welchem im Kampfe der Sänger der Sieg zufallen muß. Schon aus den ersten Klängen, wie namentlich aus dem Anfangs-Chor, der ein Muster ist, merkt man, wie der Componist die Mittel, für den Männerchor zu schreiben, beherrscht, und in dem Verlauf dieses Werkes bestätigt sich das Vertrauen, das er sich auf diesem Gebiete durch das Preiswerk: „Eine Nacht auf dem Meere" erworben hat. Das neue Werk ist dem älteren ähnlich, nur dramatisch überlegen, und haben wir von dieser Seite besonders das Schlachtgemälde hervorzuheben, das alle Stufen des Kampfs tonmalend durchläuft. Schön ist auch jener Hymnus, er wurde es noch mehr durch die sehr gelungene Ausführung. Was diese selbst betrifft, so lag sie in den Händen der Akademie für Männergesang, welcher sich viele Sänger angeschlossen hatten, und der Orchestergesellschaft Euterpe, welche dieses, so wie die übrigen Werke, lobenswerth ausführte. Von den Solisten ist noch einmal Hr. v. d. Osten zu nennen, von den einzelnen Instrumenten die Flöte, Trompete, der Fagott und die Harfe. Den künstlerischen Bestrebungen der fünf Brüder möge der Himmel seinen weiteren Segen, die Erde aber den ihnen gebührenden Zoll der Anerkennung, verbunden mit dem äußeren Lohne, zu Theil werden lassen."

Hamburg, den 10ten December. Von den vielen musikalischen Kunstleistungen, denen wir hier in diesem Winter Gelegenheit hatten beizuwohnen, hat keine uns so viel Vergnügen gewährt, wie die am 8ten Dec. im Apollosaale stattgehabte Soirée musicale des tüchtigen Violin-Virtuosen Hrn. J. Böie aus Altona. Den Anfang des Concerts machte das Septett von Beethoven in Es-Dur, vorgetragen von dem Concertgeber (Violine), Hrn. Breyther (Alto), Lee (Violoncell), Glade (Clarinette), Genzen (Corno), Möller (Fagott) und Nestler (Basso). Das Werk wurde mit großer Virtuosität und Sicherheit ausgeführt, und verfehlte nicht, auf das kunstsinnige Publikum einen bedeutenden Eindruck zu machen. Frl. Johannsen, die wir schon im ersten Philharmonischen Concert Gelegenheit hatten zu hören, erfreute uns durch den trefflichen Vortrag zweier sehr hübscher Lieder vom Concertgeber, von denen uns besonders „das Schneeglöckchen" sehr gefiel. Die dritte Nummer, Tanz, Gondellied und Etüde aus der „Bunten Reihe" von David, zeigte uns den Hrn. Böie als einen sehr eleganten und geschmackvollen Salonspieler; vorzugsweise gefiel uns das so warm und innig vorgetragene Gondellied. Das Accompagnement war nur hin und wieder etwas indiscret. Schubert's Erlkönig, gesungen von Frl. Johannsen, war uns doppelt interessant. Durch die durchdachte Auffassung und Durchführung der jungen Künstlerin, verbunden mit dem meisterhaften Accompagnement des Hrn. Litolff, war es, bis auf die Schlußtacte, mit denen wir uns nicht einverstanden erklären, eine vortreffliche Leistung. Den Schluß des Concerts machte das Andante, Scherzo und Finale des zweiten Trios von Litolff, vorgetragen vom Componisten, dem Concertgeber und Hrn. Lee. Bis auf einige kleine Schwankungen in den

Streichinstrumenten bildete dieses Musikstück einen brillanten und schönen Schluß des Concerts. H.

Dresden, den 16ten December. Vergangenen Sonntag, den 14ten dieses, hatte der hier sehr geschätzte Gesanglehrer, Hr. Ferdinand Sieber, einen Kreis von Musikfreunden zu einer musikalischen Matinée in seinem Hause eingeladen, wo uns so viel Schönes geboten wurde, daß sich alle Zuhörer zum lebhaftesten Danke verpflichtet fühlten. — Mit Ausnahme des jungen, braven Pianisten, Hrn. Rudolph Wehner, der Chopin's Trauermarsch, St. Heller's Forelle und die beliebte Schulhoff'sche Mazurka mit vielem Ausdruck und großer Fertigkeit vortrug, waren es lauter Schüler und Schülerinnen des Hrn. Sieber, die uns mit recht anerkennenswerthen und theilweise ausgezeichneten Gesangsleistungen überraschten. Waren gleich die Singenden natürlich auf verschiedenen Stufen der Ausbildung, so fanden wir doch bei Allen eine edle Tonbildung und vollkommen deutliche Aussprache. Besonders zeichnete sich eine junge Dame mit sehr schöner Mezzosopranstimme und ein Herr mit weichem, klangvollem Tenor aus, die Beide auch im Vortrage Vorzügliches leisteten. Das Programm war mit vielem Geschmack zusammengestellt; es brachte neben mehreren deutschen und italienischen Canons von Curschmann auch die vierstimmig gesetzten Volkslieder von Reichardt, einige Solovorträge, darunter die Post von F. Schubert, und drei Quartette von Hrn. Sieber's eigener Composition, die ohne Begleitung äußerst rein und mit feiner Nüancirung vorgetragen wurden. In der Zauberflötenarie „In diesen heil'gen Hallen" und einem Duett aus Belisar hatten wir Gelegenheit Hrn. Sieber's schöne, sonore Baßstimme zu hören. — Wir sehen der nächsten Matinée des Hrn. Sieber mit großem Vergnügen entgegen. ♯=♮

Tagesgeschichte.

Auszeichnungen, Beförderungen. Das musikalische Collegium in Winterthur (das einzige permanente musikalische Institut in der Schweiz) hat vermittelst eines Diploms den Concertmstr. Späth in Coburg als Ehrenmitglied aufgenommen. Es wird demnächst dessen Oratorium: „Lazarus, oder die Feier der Auferstehung" zur Aufführung bringen.

Vermischtes.

Vor einiger Zeit fand sich in verschiedenen Blättern die Nachricht, es sei eine Sinfonie concertante für Violine und Bratsche mit Orchesterbegleitung von Mozart aufgefunden worden. Wir erfahren darüber jetzt folgendes Nähere: Schnyder von Wartensee brachte vor etwa zwei Jahren bei seiner Rückkehr von Luzern nach Frankfurt a. M. ein angebliches Sextett für Streichinstrumente von Mozart mit, welches er bei einem Antiquar aufgetrieben hatte. Vor einiger Zeit wurde dasselbe in einer der musikalischen Matinéen des Hrn. Eliason in Frankfurt gespielt. Man erkannte das Werk als ächt, Hr. Jul. André, der zugegen war, äußerte aber Bedenken, ob es in dieser Gestalt, in dieser Besetzung ursprünglich geschrieben sei und sah bei Gelegenheit eines Besuches in Offenbach, in dem vom Hofrath André verfaßten chronologischen Cataloge der M.'schen Werke nach, konnte aber dieses Sextett nicht finden, bis er endlich unter der Rubrik „authentische" Abschriften das Thema der Sinf. conc. und des angeblichen Sextetts als gleichlautend entdeckte, und später in dem Musik-Magazin der Handlung auch 1 Exemplar dieser Symphonie unter alten Musikalien vorfand. Er ließ sogleich eine Partitur anfertigen, und hiernach konnte die Aufführung des Werkes in seiner ursprünglichen Gestalt stattfinden. Später fanden sich noch unter den im Besitz der Handlung befindlichen eigenhändigen Skizzen von Mozart der Entwurf der Cadenz für das Andante und das Partiturschema des ersten Allegro, auch die Reinschrift der Cadenz für das erste Allegro und Andante in der Originalhandschrift, wodurch jeder Zweifel beseitigt wurde.

Weimar. Am 13ten December kam hier eine neue Composition von dem jungen Tonsetzer H. G. v. Bülow, einem Schüler R. Wagner's, der jetzt hier weilt, um unter Liszt seine Ausbildung als Clavierspieler zu verfolgen, Ouvertüre, Marsch, Melodram ꝛc. zu Julius Cäsar von Shakespeare zur Aufführung. Liszt dirigirte die ziemlich schwierige Ouvertüre selbst, die nebst den übrigen Nummern lebhaften Beifall von Seite des Publikums fand.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Ant. Teichmann, „Die Blumen". Romanza per voce di Soprano coll' accompagnamento di Pianoforte. **Berlin, Bote u. Bock. 7½ Sgr.**

Eine gute Composition, mit Geschmack bearbeitet. Der sehr sinnige Text ist gut aufgefaßt, die Begleitung, obwohl

einfach, doch sehr musikalisch gehalten. Das Ganze erheischt einen edeln, echt künstlerischen Vortrag, um zu voller Geltung gebracht werden zu können.

G. Golterman, Op. 10. Vier Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Bgl. des Pianoforte. Leipzig, Peters. 20 Ngr.

Ein Heft guter Lieder, die viel Musik, edle Auffassung und manche Originalität enthalten. Namentlich machen wir auf Nr. 2 (von Freiligrath) und Nr. 3 (von Herloßsohn) aufmerksam, die uns vorzüglich gelungen zu sein scheinen.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Ch. Wehle, Op. 17. Trois Bohémiennes pour le Piano. **Leipzig, Hofmeister. 20 Ngr.**

Diese Compositionen sind um so werthvoller, als sie mit ihrer gediegenen, gehaltvollen, charakteristischen Musik auch weniger fertigen Spielern zugänglich sind, da sie sich nicht über den mittleren Standpunkt technischer Schwierigkeit erheben. Solche Novitäten können den Musikfreunden nur doppelt lieb und willkommen sein.

Jos. Ascher, Op. 16. Thême Russe, Caprice pour le Piano. **Leipzig, Hofmeister. 17½ Ngr.**

Ein Clavierstück in gewöhnlichem modernen Styl, voll Brillanz, theilweise sehr sentimental, im Ganzen aber ohne musikalischen Gehalt und höheren Werth.

A. Gutmann, Op. 17. Au Bord du Ruisseau, Melodie pour le Piano. **Leipzig, Hofmeister. 12½ Ngr.**
— — —, **Op. 18.** Pendant la Valse. Valse pour le Piano. **Ebend. 15 Ngr.**

Gefällige, leichte Compositionen, geschmackvoll geschrieben, als gute Vortragsstücke zu empfehlen.

J. Wielhorski, Op. 22. Troisième grande Marche pour le Piano. **Leipzig, Hofmeister. 15 Ngr.**
— — —, **Op. 23.** Romance et Chansonette pour le Piano. **Ebend. 15 Ngr.**

Ein paar gute Hefte, die geschmackvolle Compositionen enthalten. Die Märsche, Op. 22, sind voll kräftiger, feuriger Musik, belebt von originellen Motiven und gut betonten Rhythmen. Op. 23 ist sehr melodiös und elegant gearbeitet. Musikalische und technische Richtung sind hier gleich gut vertreten.

Intelligenzblatt.

Bei ***F. W. Fissmer & Comp.*** in Pr. Minden erschien soeben und ist vorräthig bei **Robert Friese** in **Leipzig:**

Krausse, Theod., Op. 52. Grosses Sinfonie-Conzert für das Pianoforte und grosses Orchester oder Quintett. *Ihrer königl. Hoheit, der Frau Erb-Grossherzogin Sophie zu Sachsen-Weimar etc.* gewidmet. Preis 4 Thlr. 20 Ngr.

Pianofortefreund, der, Eine Sammlung von Compositionen für das Pianoforte. In drei Abtheilungen stufenmässig geordnet und mit Fingersatz bezeichnet von **Gläntzer, Huver** und **Fissmer.** II. Abth. 3tes Heft. 20 Ngr.
———, do. III. Abth. 1stes Heft. 17½ Ngr.

Storme, Gust., Op. 1. Rondo für Pianoforte zu vier Händen. 17½ Ngr.
———, **Op. 2. Deutsche Lieder** für eine Sopran- oder Tenor-Stimme mit Pianofortebegleitung. 20 Ngr.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Musikalische Mährchen, Phantasien und **Skizzen.** Von **Elise Polko.** Taschenformat. Sarsenetband. 1 Thlr. 15 Ngr.

Ein mit tiefer Natursinnigkeit geflochtener Kranz, die bedeutendsten Persönlichkeiten der musikalischen Welt in dem Zauberspiegel der Phantasie und Poesie dargestellt bietend. Gewiss wird diese Sammlung bald einen Platz auf jedem Lesetische gebildeter Frauen finden, und sich da neben ähnlichen Arbeiten von Puttlitz, Redwitz, Adalbert Stifter, dem sie gewidmet ist, zu behaupten wissen.

Leipzig, im December 1851.

Joh. Ambr. Barth.

Verkauf eines Contrabasses.

Ein ausgezeichneter **Contrabass,** herstammend aus der fürstl. Esterhazy'schen Kapelle in Wien, ist zu verkaufen. Das Instrument ist sehr wohl conservirt, und mit vielen Zeugnissen der ausgezeichnetsten Kenner versehen. Jedenfalls gehört dasselbe zu den besten, welche vorhanden, und wenige Orchester Deutschlands dürften ein solches aufzuweisen haben. Auf Verlangen wird dasselbe zur Ansicht zugesandt. Anfragen in frankirten Briefen sind desshalb zu richten an die Redaction der N. Zeitschrift für Musik in Leipzig.

C. Grosse,
Kammermusikus und erster Violoncellist des Grossherzogs von Oldenburg.

Druck von Fr. Rückmann.

Inhaltsverzeichniß
zum fünf und dreißigsten Bande
der neuen Zeitschrift für Musik.

Größere Aufsätze, Erzählungen.

Vermischte Artikel.

Beurtheilungen.

Correspondenzen.

Aus Baden-Baden.

Aus Berlin.

Aus Bern.

Aus Coburg.

Vermischtes.

Für praktische Musiker.

Kritischer Anzeiger.

☞ Die Ziffer in ( ) bezeichnet die Opuszahl, und wo dieselbe fehlt, ist sie auf dem Titel nicht angegeben; die zweite Ziffer bezeichnet die Seitenzahl, und das darauf folgende a oder b die erste oder zweite Spalte. Die nicht im Krit. Anz. besprochenen Werke sind mit * bezeichnet.

Inserate.

Druck von Fr. Rückmann.